

**Akademie múzických umění v Praze  
Divadelní fakulta**

Dramatická umění  
Režie činoherního divadla

**DIPLOMOVÁ PRÁCE**

## **Režijně herecká interpretace postav v drammatizaci**

**BcA. Vít Malota**

Vedoucí práce: prof. Jakub Korčák  
Oponent: doc. Mgr. Milan Schejbal  
Datum obhajoby:  
Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2023

**The Academy of Performing Arts in Prague  
Theatre faculty**

Dramatic arts

Directing of Dramatic theatre

## **DIPLOMA THESIS**

# **Directing acting interpretation of the characters in the dramatization**

**BcA. Vít Malota**

Thesis supervisor: prof. Jakub Korčák

Opponent: doc. Mgr. Milan Schejbal

Date of presentation:

Academic title to be obtained: MgA.

Prague, 2023

## **P r o h l á š e n í**

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci na téma:

### **REŽIJNĚ HERECKÁ INTERPRETACE POSTAV V DRAMATIZACI**

vypracoval samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím pouze uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne .....

.....

podpis diplomanta



## **Abstrakt**

Práce se zabývá pojmem dramtizace, jeho specifiky a principy. Na příkladech z vlastní praxe rozvádí možnosti dramtizace a dramatické situace. Zabývá se předpoklady dramatickosti v literární látce. Později se práce zaměřuje na interpretaci postav z pohledu herce a režiséra. Hledá kořeny interpretační práce, její různé způsoby. Poukazuje na důležitost přípravy na roli a nalezení osobního tématu. Pojmenovává úlohu režiséra při herecké práci na postavě a způsoby, jakými režisér pracuje a artikuluje téma inscenace. Zabývá se výběrem textu, prací s textem, režijní dramtizací a adaptací.

**Klíčová slova:** divadlo, režisér, dramtizace, adaptace, herec, dramatická situace, interpretace

## **Abstract**

This diploma thesis deals with concept of dramatization, it's specifics and principles. On the basis of examples from own practice, elaborates the possibilities of dramatization and dramatic situation. Deals with assumptions of the drama in literature. Later, this thesis focuses on the character interpretation from actor's and director's point of view. It is looking for the roots of the interpretation work, and its ways. Thesis points out the importance of preparation for the role and looking for personal theme. It discusses role of the director in actor's work on character and possible ways director can use to articulate the theme of the production. It deals with text selection, working with text, director's dramatization and adaptation.

**Key words:** theater, director, dramatization, adaptation, actor, dramatic situation, interpretation

## **Poděkování**

Rád bych touto cestou poděkoval vedoucímu práce prof. Jakubu Korčákovi za cenné rady, nasměrování a inspiraci nejen při psaní této práce, ale po dobu celého studia. Děkuji MUDr Janu Pfeifferovi za jeho neutuchající boj za lidskou důstojnost. Děkuji Johance, Martinovi a rodičům za podporu při psaní této práce. Dědovi s babičkou za procházky kolem Posvátna okola. Děkuji Jiřině Lhotské za to, že mi ukázala svět divadla v jeho nejkrásnější podobě a nikdy mi nepřestala být inspirací. A děkuji divadlu a umění vůbec, že mi dodává smysl.

<b>1</b>	<b>Úvod</b> .....	8
<b>2</b>	<b>Dramatizace</b> .....	9
2.1	<b>Vymezení pojmu</b> .....	9
2.2	<b>Dramatizace a adaptace</b> .....	10
2.3	<b>Dramatičnost dramatizace</b> .....	12
2.4	<b>Jak číst (v) dramatizaci</b> .....	15
<b>3</b>	<b>Text jako východisko</b> .....	19
3.1	<b>Výběr textu</b> .....	20
3.1.1	Přelet nad kukaččím hnízdem .....	21
3.1.2	Chytrá horákyně.....	24
3.1.3	O princezně na klíček.....	25
3.2	<b>Metodický postup při dramatizaci</b> .....	26
3.2.1	Chytrá horákyně: rozepsání fabule .....	26
3.2.2	O princezně na klíček: Mezi přepisem, dramatizací a adaptací. ....	28
3.2.3	Za horizont: literatura jako divadelní zážitek .....	31
<b>4</b>	<b>Interpretace</b> .....	33
4.1	<b>Přelet nad kukaččím hnízdem</b> .....	35
4.1.1	Interpretace celku jako první krok k výkladu postav .....	36
4.1.2	Psychiatrické ústavy – srážka s realitou .....	40
4.1.3	Chaos a svoboda.....	44
4.1.4	Randle Patrick McMurphy .....	46
4.1.4.1	Tělo jako nástroj.....	47
4.1.4.2	Energie aneb převzetí iniciativy ve hře i v životě .....	49
4.1.4.3	Výklad postavy – od konce k začátku.....	51
4.1.5	Sestra Ratchedová .....	53
4.1.6	Náčelník Bromden .....	55
4.1.7	Scénografie: artikulace tématu .....	57
4.1.8	Scénická hudba: atmosféra, rytmizace, situace.....	60
4.1.9	Proces a percepce.....	63
4.2	<b>Za horizont</b> .....	68
<b>5</b>	<b>Závěr</b> .....	72
<b>6</b>	<b>Přílohy</b> .....	73
<b>7</b>	<b>Seznam použité literatury</b> .....	77
7.1	<b>Internetové zdroje</b> .....	80
7.2	<b>Seznam vyobrazení</b> .....	81

# 1 Úvod

*„Zapochyboval jsem o umění. K čemu je? Pokud jeho smysl spočívá v tom bavit lidi, kteří se bojí probudit, pak mě nezajímá. Pokud je to prostředek k dosažení ekonomického úspěchu, pak mě nezajímá. Pokud je to činnost, ke které se mé ego uchýlilo, aby se povýšilo, pak mě nezajímá. Pokud mám být šašek pro ty, kdo jsou u moci, otravují planetu a moří miliony lidí hlady, pak mě to nezajímá. Jaký je tedy cíl umění? Po krizi, která byla tak vážná, že jsem uvažoval o sebevraždě, jsem dospěl k závěru, že cílem umění je uzdravovat.“<sup>1</sup>*

*Alejandro Jodorowski*

Budou tomu bezmála tři roky od premiéry mé absolventské inscenace v rámci studia režie na Katedře činoherního divadla DAMU. V té době jsem stanul před stejnou otázkou jako režisér A. Jodorowski: k čemu je umění? V rámci této práce nejprve vymezím pojem dramatizace a nahlédnu na problematiku dramatickosti v dramatizacích. Dále s odstupem nahlédnu na absolventskou inscenaci *Přelet nad kukaččím hnízdem*, proces zkoušení, práci na postavách, hledání nosného tématu a důležitost režijní práce ve smyslu tvorby situací a vedení postav k jednání v těchto situacích. Pokusím se pojmenovat úkoly, před kterými stojí režisér při divadelní práci.

Na režii a interpretaci postav a artikulaci tématu se zaměřím z pohledu divadelního i literárního. K tomu mi pomůže skutečnost, že coby režisér se soustředím především na úzkou spolupráci s herci při budování jejich postav. Literatuře, psaní a přemýšlení o ní se věnuji i mimo divadlo. Zároveň jsem během studia účinkoval v několika hereckých klauzurách, vycházet tedy mohu i z vlastní přímé herecké zkušenosti.

V neposlední řadě je tato práce hledáním jistoty a smyslu umění. Je pro mě formulovanou výpovědí o lásce k divadlu, jeho jedinečnosti a neopakovatelnosti. Výpovědí o smyslu studia, tvorby a o touze a potřebě sdílet.

---

<sup>1</sup> JODOROWSKI, Alejandro. *Od „efemérů“ k psychomagii a psychošamanismu*. ANALOGON, Magická část. Spolek ANALOGON. (I-2017), č. 81, s. 84-85. ISSN 0862-7630



## 2 Dramatizace

### 2.1 Vymezení pojmu

V obecném významu slova dramatizace znamená „*přetvoření původní epické, obvykle prozaické literární látky, někdy však také lyrické předlohy do dramatického tvaru.*“<sup>2</sup> Autor tohoto hesla v Slovníku literární teorie dále dodává: „Na rozdíl od tradiční stavby dramatu bývá pro dramatizaci charakteristické volnější dějové tempo, které uchovává větší motivickou šíří příznačně připomínající epickou předlohu.“ Neplatí to však bez výjimky. Přístupy k dramatizacím jsou různé a liší se autor od autora. Někdo se soustředí na jeden konkrétní motiv literární předlohy, jiný chce pomocí situací a narativních dialogů zachytit původní dílo v celé jeho šíři. Dříve, než se na různé dramatizační způsoby zaměřím blíže, nahlédnu problematiku literárně-vědného hlediska. Dramatizace je metatext, jelikož navazuje na výchozí schéma literární komunikace autor 1 – komunikát – příjemce 1, stává se v principu podkladem dalšího komunikačního procesu autor 2 – komunikát od původního komunikátu (metatext) – příjemce 2.<sup>3</sup> Z hlediska aktivity autora, stává se autor 2 svébytným autorem výsledného díla, neboť jej skrze dramatizaci sám interpretuje. A to tak, že nutně musí měnit formu původní předlohy. Ať už se jedná o rozepsání dialogů, krácení, škrtní, vypuštění některých scén či kapitol. Jakýmkoli zásahem do původního literárního díla se dopouští jeho významového posunu, a tedy se stává spoluautorem významu nového.

---

<sup>2</sup> VLAŠÍN, Štěpán, ed. *Slovník literární teorie*. 2. rozš. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1984. 84 s.

<sup>3</sup> ŠULAJOVÁ, Iva. *Příspěvky k teoretické problematice dramatizací*. Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. Q, Řada teatrologická. 2004, roč. 53, č. Q7, 161 s. ISSN 1214-0406

## 2.2 Dramatizace a adaptace

Dále je možné setkat se s termínem *adaptace*. Slovo pochází z francouzského „adaptation“, tedy přizpůsobení či úprava. V běžném sledu přebírání termínů tento paradoxně pronikl do divadelní tvorby z umění o mnoho mladšího – z filmové teorie. Vyjadřuje „*přizpůsobení struktury původního díla novému uměleckému záměru buď cestou moderního přepracování, aktualizace, parodie nebo kompozičně stylistické úpravy zastaralého textu. (...) Představuje zásadnější zásah do struktury původního díla. Znamená nejednou radikální přeměnu vyjadřovacích prostředků (např. adaptace literárního díla pro film, rozhlas a televizi). (...) Divadelní adaptace bývá nejednou určena také praktickými jevištními potřebami (nadměrná délka hry, častější proměna dějiště, technicky neuskutečnitelné nebo dramaticky neúčinné zvraty atp).*“<sup>4</sup>

Teichmanův Divadelní slovník z roku 1949 termín *adaptace* vůbec neobsahuje. K heslu *dramatisovati* píše: „*znamená upravit nějaký souvislý děj na divadelní hru nebo dramatické pásmo. Jen málokdy se však zcela podaří dramatická úprava nějakého románu nebo novely, aby taková úprava (dramatisace) odpovídala stanoveným požadavkům jevištní scény. Svědčí o tom mnohé nezdařené pokusy.*“<sup>5</sup>

Teichman se optikou první poloviny 20. století na umění dramatizace dívá skepticky. Svůj díl na tom může mít kultura původních divadelních her, respektive jejich tehdejší četnost oproti dramatizacím.

V Poetickém slovníku Tibora Žilky je dramatizace pojímána jako typ adaptace literárního textu a je zařazena mezi adaptační realizace předlohy spolu s libretem a inscenací. V dramatizaci se konkrétně jedná o mezi-znakový nebo mezi-žánrový přepis originálu do dramatické podoby, který vzniká kvůli realizaci (uvedení) na jevišti.<sup>6</sup>

Ve vymezování výše uvedených termínů je nejednotně pracováno s mírou přeměny znakové a z toho vycházející přeměny ideově-tematické. Dramaturgyně a divadelní teoretička Iva Šulajová upozorňuje, že jedno ještě nutně nemusí kauzálně vyvozovat druhé, čili že existence znakové přeměny zákonitě nemusí znamenat přeměnu tematickou.<sup>7</sup> Obojí je dle mého názoru otázkou míry. Zatímco u adaptace automaticky očekáváme důraz na jedno konkrétní téma,

<sup>4</sup> VLAŠÍN, Štěpán, ed. *Slovník literární teorie*. 2. rozš. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1984. 11 s.

<sup>5</sup> TEICHMAN, Josef. *Divadelní slovník: Činohra*. Praha: Orbis, n.p., 1949. Brána poznání. 80 s.

<sup>6</sup> ŽILKA, Tibor. *Poetický slovník*. 2., dopl. vyd. Bratislava: Tatran, 1987. Čítanie študujúcej mládeže (Tatran). 395-396 s.

<sup>7</sup> ŠULAJOVÁ, Iva. *Příspěvky k teoretické problematice dramatizací*. Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. Q, Řada teatrologická. 2004, roč. 53, č. Q7, 163 s. ISSN 1214-0406

kteřé autora (adaptace) zaujalo, a to se rozhodl komunikovat. Jeho primárním cílem je druhové převedení původně literárního díla. Zatímco literární kvality samotné adaptace zůstávají mnohdy na vedlejší koleji. U dramatisace často hrají literární kvality dramatisace samé prim.

*Dramatisace* je tak, pro zjednodušení, převodem mezi literárními druhy. Je vytvářen text, jenž může být východiskem pro budoucí inscenaci. Dramatisace je vlastně podtypem dramatu, jedním z jeho subžánrů.

*Adaptace* se zase blíží převodu mezi jednotlivými druhy uměleckými. Zahrnuje potřeby praktické a scénické – tj. jevištní, ale častěji rozhlasové, televizní, filmové). A ač se domnívám, že takzvaná „literární kvalita“ nemusí u adaptace představovat její primární hodnotu, je třeba pamatovat, že „*jakýkoliv záznam scénického jednání verbálního charakteru (herecká akce spolutvořená replikami dialogu i tzv. vedlejší text scénických poznámek), obsahující tedy rovinu jazykovou, má vždy také hodnotu literární.*“<sup>8</sup>

Pro další upřesnění ještě jednou připomínám, že dramatisaci vnímám coby zpracování původně literární „nedramatické předlohy“ do dramatického textu. Zatímco adaptace platí i pro transformace jiného než literárního uměleckého druhu. Proto budu dále pracovat přednostně s termínem *dramatisace*, neboť aspekty interpretace postav v dramatisaci, což je tématem mé práce, úzce souvisí s čtením, výkladem a rozbořem literárních předloh, které považuji, nikoli jen v tvorbě divadelní, za základ a výchozí bod mého uměleckého počínání.

---

<sup>8</sup> VELTRUSKÝ, Jiří. *Přispěvky k teorii divadla*. Praha: Divadelní ústav, 1994. České divadlo (Divadelní ústav). 95-101 s. ISBN 80-7008-046-9.

## 2.3 Dramatičnost dramatisace

Význam slova „dramatický“ je dvojitý. A co je známé pro odbornou divadelní veřejnost, neboť se jedná o páteř, esenci dramatu (divadla), může být ve výsledku pro „nezasvěcené“ naopak překvapivé zjištění. Pokud je totiž něco dramatické, máme tendenci to vnímat jako cosi, co obsahuje napětí, konflikt a závažná témata, viz dramatická televizní série, novináři zmiňované dramatické události atp. Povrchní vnímání „dramatičnosti“ zaměňujeme např. s naléhavostí výpovědi či s něčím napínavým. Navíc tyto skutečnosti se neomezují pouze na útvary dramatické, nýbrž fungují stejně dobře také v podobě románové, povídkové či lyrickoepické. V divadelním slova smyslu drama jako druh disponuje jedinečnými vyjadřovacími prostředky. Základním prostředkem dramatu a jeho verbalizace témat i *komunikace* (která je předpokladem divadla) herec – divák je dialog jako řídicí jednotka jazykové skladby díla. K ní se mohou řadit další principy, místy vyžadované, jindy absentující. Pohled na drama i divadlo jako takové se měnil v průběhu let a každá doba přichází s vlastním výkladem i preferovanou podobou. Pro příklad uvádím klasicistní (ale i středověký) požadavek jednoty času, místa a děje, dále možnou absenci vypravěče, přímou i nepřímou charakteristiku postav dialogem, pětistupňovou dějovou kompozici (jak ji formuloval Gustav Freytag; expozice, kolize, krize, peripetie, katastrofa<sup>9</sup>), pokyny autora k jevištnímu provedení obsažené v scénických poznámkách apod.

V čem ale tkví *divadelní* dramatičnost? Slovo *drama*, které Aristotelés v *Poetice* popisuje jako díla, jež zachycují jednání jednotlivých osob, je odvozeno od výrazu *draó* - tj. jednat, činit, konat.<sup>10</sup> A právě jednání je hybným kamenem dramatu (a výsledných inscenací), neboť dramatický dialog se od běžného rozhovoru liší především tím, že jeho slova někam míří, že se pohybují směrem k vytyčenému cíli. Jsou nabyta významem, který posouvá dění vpřed.<sup>11</sup> Co umožňuje vnik jednání, je zároveň základním kamenem činoherní inscenace. Mnohokrát skloňovaná *dramatická situace*. K ní prof. Jan Císař připomíná, že „*postavy tváří v tvář vnějším tlakům udělají takové rozhodnutí, jímž definitivně a s konečnou platností doslova a do písmene dotvoří či stvoří dramatickou situaci.*“<sup>12</sup>

Dramatická situace je pro zúčastněné postavy natolik nesnesitelnou, že je nutí jednat. A *jednání* narozdíl od *chování* je ve své podstatě výsostně dramatické právě proto, že mu předchází *rozhodování*, tedy ten moment, kdy postava stojí před propastí vlastních rozhodnutí,

<sup>9</sup> FREYTAG, Gustav. *Technika dramatu*. Přeložil Jaroslav ŽERT. Praha: Ústav pro učebné pomůcky průmyslových a odborných škol, 1944. Knihovna divadelního prostoru (Ústav pro učebné pomůcky průmyslových a odborných škol). 51 s.

<sup>10</sup> ARISTOTELÉS. *Poetika: řecko-česky*. Praha: OIKOYMENH, 2008. Knihovna antické tradice. 51 s. ISBN 978-80-7298-131-1.

<sup>11</sup> STYAN, John L. *Prvky dramatu*. Přeložil František Vrba. Praha: Orbis, 1964. 18 s.

<sup>12</sup> CÍSAŘ, Jan. *Základy dramaturgie*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2009. 26 s. ISBN 978-80-7331-146-9.

po nichž není cesty zpět. Moment, kdy může divák trnout, kdy si může klást otázku, jak by se v dané „neřešitelné“ situaci zachoval on sám. Nejednat znamená v divadle nebýt.

Srozumitelně v kapitole *Co je dramatické* popisuje podstatu dramatu Gustav Freytag: „*Dramatická jsou taková hnutí mysli, která vyvrcholují v odhodlání a čin, a taková, která se činem projevují. Tedy vnitřní stavy, které člověk prodělává od záblesku nápadu až k vášnivému zaujetí a jednání, stejně jako vlivy, které vlastní i cizí jednání v nás vyvolává. Tedy vybití vůle z hloubi duše navenek a vliv určitých vnějších vlivů na nitro. Zkrátka: vznikání činů a jejich následky v mysli.*“<sup>13</sup>

Nalézt dramatickou situaci, vystihnout její podstatu v interpretovaném textu, je úkol nejen pro případného dramaturga, ale i pro další tvůrce; režiséra, dramaturga, scénografa, herce... Nekončící hledání odpovědí, jež plodí další otázky, tak jako v dramatu jedno rozhodnutí následuje druhé a tak dále. Proud rozhodování a jednání, kdy jedno podmiňuje druhé, je tím, co nás drží v napětí, co nás nutí jít dál. Podaří-li se najít v každé jedné situaci její dramatické jádro, podaří-li se odhalit, rozklíčovat a následně věrně zobrazit momenty rozhodování a jednání, vzniká drama. Takové momenty mají svůj účinek a sílu, lhostejno pak, zda jsme na jevišti či v hledišti.

Jak se pak tedy vztáhnout k problému hledání dramatické situace, stojí-li přede mnou *nedramatický* literární text? Schopnost odhalit a vyložit dramatickou situaci v dramatu i kupříkladu v epickém románovém materiálu je vlastně schopnost stejná, jež předpokládá znalost zákonitostí dramatu jako takového a schopnosti interpretovat, přečíst, vyložit text. Drama nabízí v tomto případě větší přehlednost a soudržnost, neboť principiálně a ze své podstaty je strukturované do jednotlivých situací a je tedy na první pohled zřetelné, kde a jakým způsobem hledat. Zatímco v epické mnohasetstránkové předloze se může čtenář nechat ukolébat pomalu plynoucími obrazy a situacemi, různými dějovými odbočkami a detailními popisy. Až ve výsledku zjistí, že mu ten *pravý konflikt*, a tedy obsažená *divadelnost*, uniká. Ivo Osolsobě říká, že „*text hraje (tj. hierarchickým způsobem zobrazuje) pouze fragmenty či jádru situací, (...) inscenace (představení) hraje celými umělými situacemi (a to nejen verbálními). V procesu inscenování nejde tedy (...) jen o to přidat k verbálním zprávám, zaprotokolovaným v grafickém záznamu divadelního textu, i všechny další paralelně probíhající zprávy multimediální mezilidské kontaktní komunikace, ať už kódované v kódu tzv. paralingvy, tělesného jazyka, v kódu proxemiky atd. (...) Jde tu spíš o to – a v tom je podstatný rozdíl – vyjít z abstraktních psaných záznamů situačních fragmentů, jader a synekdoch, a rekonstruovat z nich nefragmentární (či alespoň ne zcela fragmentární), nesynekdochický,*

---

<sup>13</sup> FREYTAG, Gustav. *Technika dramatu*. Přeložil Jaroslav ŽERT. Praha: Ústav pro učebné pomůcky průmyslových a odborných škol, 1944. Knihovna divadelního prostoru (Ústav pro učebné pomůcky průmyslových a odborných škol). 18 s.

„doslovný“ obraz situace.“<sup>14</sup> Je třeba odlišit, co je dramatické a co nikoli, jinými slovy, co je a není divadelní. Nedramatická je akce sama a vášnivé pnutí samo. Ne představování vášně, ale jen takové vášně, která vede k činu – to je záležitost dramatického umění. Ne uvedení události samé, ale jejího účinku na lidskou duši – to je úkol dramatického umění. Rozvedení vášnivých pohnutí je záležitostí lyriky, vyličení poutavých událostí úkolem epiky.<sup>15</sup>

Samozřejmě lépe, je-li co nejvíce „divadla“ obsaženo v literární předloze. Tak jako tak se vlastně uchýlíme k opačnému postupu, než jak je tomu u čtení a následné inscenační práce na dramatickém textu, kde původní *fragmenty*, jak je pojmenovává Osolsobě, rozehráváme a doslovujeme jevištními prostředky jaké divadlo nabízí. Tedy kromě herce a slova i hudbou, světlem, mizanscénou apod. Při hledání dramatických situací a divadelnosti v epické předloze musíme nejprve přehlédnout leckdy dlouze rozepsané situace a vnímat je jako celek. Následně extrahovat to podstatné z materie, abychom mohli onen, nyní již fragment původního celku, rozehrát divadelními prostředky. Žánrový přechod spojený i se změnou komunikačních prostředků by se dal přirovnat k transpozici mezi dvourozměrným literárním světem a trojrozměrným divadelním.

---

<sup>14</sup> OSOLSOBĚ, Ivo. *Mnoho povyku pro sémiotiku: ne zcela úspěšný pokus o encyklopedické heslo sémiotika divadla*. [Brno]: Nakladatelství G, c1992. 122 s. ISBN 80-901112-0-3.

<sup>15</sup> FREYTAG, Gustav. *Technika dramatu*. Přeložil Jaroslav ŽERT. Praha: Ústav pro učebné pomůcky průmyslových a odborných škol, 1944. Knihovna divadelního prostoru (Ústav pro učebné pomůcky průmyslových a odborných škol). 18 s.

## 2.4 Jak číst (v) dramatisaci

Jako si při psaní divadelní hry dramatik představuje hru herců,<sup>16</sup> tak režisér je nejen čtenářem, ale aktivním umělcem v tom smyslu, že své představy materializuje prostřednictvím jevištních prostředků, zejména pak spoluprací s herci. Režisér na základě svých představ vytváří režijní koncepci, jíž aktivizuje všechny ostatní divadelní složky. Režisér jednotlivé významy posouvá na základě vlastní divadelní i osobní zkušenosti do specifických rovin.<sup>17</sup>

Není na škodu vědět, jak funguje stavba dramatu, abych pak lépe rozeznal dobrou dramatisaci od špatné. Stejně jako u všech jiných uměleckých odvětví se mohu spolehnout na (značně nejistou a vrtkavou) intuici, anebo podpořit své vidění zkušenostmi a vědomostmi.

Kam se obrátit? Kde hledat? Začít lze ur-textem „západního“ divadla, tedy divadla založeného na mimezi, nápodobě: Aristotelovou *Poetikou*. Tendence a různost čtení esence dramatu byla v průběhu věků různá. Polti hovoří o dynamických složkách, Propp o funkcích, Étienn Souriau (1950) a Algirdas Julien Greimas (1966) dokonce o aktantech.<sup>18</sup> Ferdinand Brunetiére, francouzský divadelní teoretik a kritik 2. poloviny 19. století, vyniká především svými pochybnostmi o platnosti jakýchkoli neměnných pravidel a vystupuje tak z dominantního proudu teoretiků své doby. Po Richardu Wagnerovi je zastáncem esenciální podstaty dramatu: *vůle*. *Vůle* reprezentuje dominantní sílu vedoucí k dramatickému konfliktu a podle „teorie dramatické akce“<sup>19</sup> zakládá pohyb, který souvisí s proměnou od jedné akce nebo situace ke druhé.<sup>20</sup> Mnoho vypoví i *Technika dramatu* od Gustava Freytaga. Tato práce si však neklade za cíl nahlédnout teoreticko-vědní optikou problémy dramatu a jeho výstavby, ale přispěť praktickými zkušenostmi ke studiu dramatisací a interpretaci postav v nich. Abych poznal funkční dramatisaci, měl bych však pochopit zákonitosti a předpoklady dramatu jako takového. Proto místy odbočím k divadelní vědě, budu-li potřebovat svá tvrzení podepřít hlubšími výzkumy. Problematiku přibližují pak srozumitelným způsobem výpovědi samotných dramatisátorů, z nichž mluví praktická zkušenost.

---

<sup>16</sup> VOSTRÝ, Jaroslav. *Scénologie dramatu: (úvahy a interpretace)* Praha: KANT, 2010. Disk (Akademie múzických umění v Praze). 42-43 s. ISBN 978-80-7437-036-6.

<sup>17</sup> KRAUS, Karel, PATOČKOVÁ, Jana, ed. *Divadlo ve službách dramatu*. Praha: Divadelní ústav, 2001. České divadlo (Divadelní ústav). 197-200 s. ISBN 80-7008-113-9.

<sup>18</sup> GAJDOŠ, Július. *Od techniky dramatu ke scénologii*. V Praze: Akademie múzických umění, 2005. Disk (Akademie múzických umění v Praze). 9 a 33 s. ISBN 80-7331-048-1.

<sup>19</sup> BRUNETIÉRE, F. „The Law of the Drama“, in: *Modern Theories od Drama*, Oxford 1998. 21 s.

<sup>20</sup> GAJDOŠ, Július. *Od techniky dramatu ke scénologii*. V Praze: Akademie múzických umění, 2005. Disk (Akademie múzických umění v Praze). 11 s. ISBN 80-7331-048-1.

Dramatik, básník a spisovatel Pavel Kohout charakterizuje dobrou dramaturgii jako převedení druhého rozměru do třetího. Tedy vytvoření dramaticky nosných (časoprostorových) situací. Špatnou dramaturgii naproti tomu podle něj charakterizují „převzaté dialogy“ a „situační můstky“. Princip funkční dramaturgie přirovnává ke „špejli“ schopné udržet inscenaci. Na ni je posléze možné navíjet cukrovou vatu motivů, fabulačních linií apod.<sup>21</sup> Zdá se, že vnímáme-li jako předpoklad dramaturgie rozeznat dramatické situace a být schopen obratně situačně stavět dialogy, měl by být dramaturg, třeba latentně, i schopným dramatikem znajícím zásady stavby dramatu a situací.

Podle dramaturgyně Lucie Ferencové se dramaturgie nebo adaptace literatury na jeviště podobá překladu. *„Jsou dvě možnosti – cítit slovo, anebo duch textu, myšlenku, atmosféru a sdělení. Když adaptuji text, pracuji spíše druhým způsobem. (...) Úctu k autorovi chápu spíše jako dialog. (...) S literaturou pro divadlo nakládám velmi volně, až anarchisticky. Přesto si troufám myslet, že je to jediný způsob, jakým se dá s literaturou na jevišti pracovat – ‚přeložit‘ ji do hmoty, těla, hlasu, pohybu, spojit s hudbou a vytvořit obraz, který je adekvátní původnímu dílu, ovšem ve zcela jiném ‚jazyce‘.“<sup>22</sup>*

V dramaturgii coby režisér hledám stejně jako v dramatu divadelnost. Obraz mne láká a fascinuje, ale bez konfliktu, napětí a touhy je to jen statické bytí, jež se ke světu vztahuje pouze svým: „tady jsem“. Vztáhnout se ke světu, komentovat jej, mít potřebu a odvalu rozhodnout se, nebýt vůči svému okolí lhostejný, to jsou předpoklady, které v divadle hledám. Explikativní divadlo je jistě možné. Avšak pouhé poukázání na stav světa bez náznaku sváru a touhy změnit (svět, sebe či druhé) mi přijde nedostatečné. Neboť divadlo má tu jedinečnou možnost komunikovat napřímo. Jedna bytost s druhou tady a teď. I ve světě, jenž se obrací v prach, svírá jej zlo, nihilismus, násilí nebo lhostejnost, zajímá mě ten jedinec, který se přes všechny překážky pokusí pohnout horou, pokusí se zdolat větrné mlýny, pokusí se vzdorovat předurčenému osudu. Právě jeho pokus vystoupit ze zdánlivě neměnných kolejí je tím, co mě jako divadelníka přitahuje a co považuji za výsostně dramatické.

Malá poznámka stranou; proč se velmi často menší i větší scény uchylují k dramaturgii, namísto aby využily práce některého ze současných dramatiků? Důvod zdá se být prozaický. Za příklad si vezmu jeden z nejprodávanějších románů uplynulého desetiletí – *Žitkovské Bohyně*, které napsala Kateřina Tučková v roce 2012. Je to právě obliba u čtenářů, kdy daná látka rezonuje s dostatečným množstvím publika, tudíž se případná dramaturgie nabízí coby

<sup>21</sup> Myšlenky Pavla Kohouta podle semináře, který se uskutečnil na Ústavu divadelní vědy Filosofické fakulty Masarykovy univerzity 12. března 1999 parafrázuje Iva Šulajová v práci *Příspěvky k teoretické problematice dramaturgie*.

<sup>22</sup> FERENCOVÁ, Lucie (2017). *Manuál dramaturgie – divadelní zápisník. A2 (online)*. 9. Dostupné z: <https://www.advojka.cz/archiv/2017/9/manual-dramaturgie-divadelni-zapisnik>



„sázka na jistotu“. Takových dramatisací vzniklo hned několik. Pro příklad uvedu dvě: V roce 2017 zdramatisoval a zrežiroval pro Městské divadlo Brno *Žitkovské bohyně* Dodo Gombár, o rok později se dramatisace ujal v Divadle pod Palmovkou režisér Michal Lang. Obě inscenace můžeme považovat za zdařilé. Brněnská verze se dočkala 42 repríz a verze Pražská se dosud (2023) stále uvádí. Přesto každý z dramatisátorů / režisérů pracoval jiným způsobem a zvolil vlastní klíč interpretace románové předlohy.

Divadelní kritik Michal Novák píše: *„Zatímco inscenace režiséra Dodo Gombára (MdB, 2017) pracovala se zkratkou, bezbřehou imaginací a symboly, z nichž utkvěl v paměti především motiv křížové cesty hlavní hrdinky, je pražská inscenace Michala Langa mnohem těžší kalibr, opřený o kdejaký realistický výjev. Režie do díla však citlivě vnáší i mystiku či dobový (politický) kontext a exponuje historickou temnotu. Není to úplně příjemná podívaná, divák navíc musí plně přistoupit na časově proměnlivý princip díla.“*<sup>23</sup>

Jiří Landa píše: *„Langova dramatisace Žitkovských bohyň mě oslovila svojí divadelností (na rozdíl od epičtějších Gombárových verzí; kouzlo obou Gombárových inscenací pro mě tkvělo zejména v práci s atmosférou a mystikou), což se odrazilo i ve scénickém provedení, které tak bylo akčnější a realističtější než u Gombára. Osudy postav měly u Langa zřetelný vývoj, a oceňuji také vodítko v podobě letopočtů, které uváděly jednotlivé scény.“*<sup>24</sup>

O Gombárově brněnské inscenaci pak říká: *„Nová dramatisace se soustředí zejména na osudy ženských postav románu. I když šel D. Gombár tentokrát trochu odlišným směrem, výsledný dojem jsem měl de facto stejný jako v případě zlínské inscenace. Nastudování je to velice působivé, má atmosféru, ovšem je patrné, že se jedná o velmi rozsáhlé dílo, které je náročné převést na jeviště. Divák sice hlavní linku udrží, ale tu spoustu vztahů a událostí, podle mého názoru, člověk neznalý knížky, nemá možnost zcela postřehnout. I tak jde ale o inscenaci, která rozhodně stojí za pozornost už kvůli hereckým výkonům a již zmíněné silné atmosféře.“*<sup>25</sup>

Skutečnost, že dva různé dramatisační přístupy ke stejné epické literární látce mohou dát vzniknout rozličným, avšak shodně účinným divadelním zážitkům, je těžko rozporovat. Zatímco se však může zdát, že česká beletrie se dostává opět do popředí diváckého (čtenářského) zájmu, české nové drama notně zaostává. Mimo speciální soutěže (*Cena Ewalda Schorma* – a následné setkání *Večeře s novou hrou*) či cílený dramaturgický program

---

<sup>23</sup> NOVÁK, Michal (2018). Online recenze pro portál *i-divadlo.cz*. Dostupné z: <https://www.i-divadlo.cz/divadlo/divadlo-pod-palmovkou/zitkovske-bohyne>

<sup>24</sup> LANDA, Jiří (2019). Online recenze pro portál *i-divadlo.cz*. Dostupné z: *tamtéž*

<sup>25</sup> LANDA, Jiří (2017). Online recenze pro portál *i-divadlo.cz*. Dostupné z: <https://www.i-divadlo.cz/divadlo/mestske-divadlo-brno/zitkovske-bohyne>

(například *A studio Rubín*) je setkání s novou českou dramatikou spíše dílem náhody. Není to sice férové srovnání, mění se možnosti zkoušení, ekonomické zázemí i technická náročnost inscenací, ale přesto – v sezóně 1924/1925 Činohra Národního divadla uvedla celkem 27 premiér, z toho bylo 8 nových textů napsaných tuzemskými autory. Zato během sezóny 2009/2010 byla mezi 12 premiérami jen jedna současnou českou dramatikou. Historický monolog od Milady Součkové se navíc coby komorní drama hrál také v komorních prostorách v Divadle Kolowrat. Současnou tendencí Národního divadla je pak menší celkové množství činoherních premiér a stejné či zcela absentující zastoupení nové české dramatiky. S trochou nadsázky lze říci, že v dramatinizacích je budoucnost. Ovšem dotace dramatiků, preference publika a pestrost divadelních repertoárů se může měnit každým rokem. Zatím takové změně však nic nenasvědčuje.

### 3 Text jako východisko

Posledních několik let se věnuji téměř výhradně interpretaci textu. Psaní, přemýšlení o psaní a herecko-režijním uchopení – interpretaci psaného. Mimo vlastní literární tvorbu působím coby literární kritik pro literární časopisy HOST, Tvar či revue Souvislosti. Režírui krom divadelních inscenací rozhlasové pořady v rámci spolupráce s Českým rozhlasem a v neposlední řadě také audioknihy, což je specifická disciplína, jíž se ještě budu věnovat. Všechna tato práce souvisí i s mým vnímáním psaného textu coby zásadního uměleckého východiska mé divadelní činnosti.

Věřím, že i v době, kdy na divadelních prknech převažují obrazivé režie (SKUTR, Mikulášek, Špinar apod.), má slovo stále svou váhu a účinek. To neznamená, že bych na „obraz“ jako režisér rezignoval, ale na počátku mého uvažování o látce bylo a je slovo a herec.

V následujících kapitolách se budu věnovat několika mnou režírovaným inscenacím vycházejícím z nové i klasické a osvědčené dramaturgie, a také dramaturgiím vlastním.

### 3.1 Výběr textu

Výběr textu je zásadní, neboť právě jím začíná práce režiséra a inscenačního týmu na konkrétní inscenaci. Stejně jako u mé bakalářské inscenace (Kafkova Procesu), jsem chtěl, aby se mé další práce dotýkaly tematicky mě osobně. Aby vypovídaly o současném světě, o lidské duši, aby měly sílu s člověkem pohnout. Po konzultacích s pedagožkou dramaturgie Janou Kudláčkovou se vždy snažím, aby pro mne výchozí text byl takový, která dělat potřebuji, který udělat *musím*. Neboť právě skrze takový text dokážu vypovědět o světě kolem nás či o nás samotných.

Jedna věc je ideální představa, praktická potřeba je věc druhá. Zatímco bakalářská práce na *Procesu* vycházela od prvopočátku z jasně stanoveného a formulovaného vnitřního pnutí, které se, troufám si tvrdit, přeneslo na celý inscenační tým, u praktické části práce magisterské byla geneze výběru značně složitější. V následujících podkapitolách se u tří různých projektů pokusím nastínit, co vedlo k výběrům daných textů. Zároveň postupuji chronologicky od hotové a časem prověřené dramaturgie, přes dramaturgii novou, na níž jsem se částečně podílel, až po první kompletní vlastní dramaturgii.

### 3.1.1 Přelet nad kukaččím hnízdem

Jedním z účelů studia na Katedře činoherního divadla pražské DAMU je osvojení a rozvíjení principů ansámblového divadla. Je vám dobře znám herecký soubor, dramaturg, scénograf. Studenti režie-dramaturgie tvoří po čtyři roky s jedním paralelním ročníkem studentů herectví. Dochází tak nejen k vzájemnému sblížení, poznání druhých, a tedy i odhadu jejich uměleckých preferencí, schopností, zároveň je možné budovat systematickou práci vzájemného obohacení a rozvoje. S dramaturgyní Kateřinou Studenou jsem do té doby spolupracoval na většině školních i mimoškolních projektů, měli jsme tedy jasně rozvržené role a úkoly, věděl jsem, v čem tkví její přednosti a v jakých otázkách se neshodujeme. Studentka scénografie Zuzana Štěpančíková byla pro absolventskou inscenaci jasnou volbou, neboť její schopnost vidět režijně-scénograficky zamýšlený divadelní tvar dodává inscenaci důležitý prvotní impulz. Dokáže také v pravou chvíli přijít s důležitým poznatkem, který nejednou posunul výsledný tvar k lepšímu. Po zdařilé a funkční spolupráci na Procesu nemělo smysl obracet se na jiného tvůrce. Návrhů kostýmů se ujala studentka kostýmního výtvarnictví Alžběta Plachá, již jsme oslovili na doporučení Zuzany Štěpančíkové a na základě zkušeností ze vzájemné spolupráce v nižších ročnících.

Asi nejvýraznějším omezením (předpokladem), bylo obsazení co největší části souboru. Ve skutečnosti byla z první zamýšlené absolventské inscenace uvolněna pouze jedna herečka díky jiným pracovním povinnostem. Další omezení jsem vytvářel já sám pro sebe, neboť jsem trval na detailní herecké práci a možnosti přínosné tvorby herecké postavy pro co největší množství herců. Řešení zdánlivě nabízí osvědčené divadelní kusy, my však měli oproti tradičním divadelním souborům ještě jedno podstatné omezení – věkové. Neboť jsme spolupracovali se studenty herectví jednoho ročníku, jednalo se o mladé lidi v rozmezí mezi 22-27 lety.

Částečně jsem chtěl navázat na práci nad Kafkovým Procesem, kde byla sice jedna ústřední postava, ale nemenší úlohu hráli všichni ostatní spolužáci, byl to tedy ve výsledku sdílený zážitek jedné skupiny lidí. Důležitým tématem pro mne byla osobní svoboda, odpovědnost, křehkost, patologické chování a lidská psychika. Přestože jsme se poohlíželi po moderních textech zatím neuváděných na tuzemské scéně, rozhodnutí nakonec padlo na dramaturgii slavného románu Kena Keseye z roku 1962 *Vyhodíme ho z kola ven*. Román jednoho z předních představitelů tzv. „beat generation“ je pro většinové publikum známý pod názvem *Přelet nad kukaččím hnízdem* díky fenomenálnímu filmovému zpracování Miloše Formana, jenž do hlavní role R. P. McMurphyho obsadil Jacka Nicholsona.

Úspěšná filmová adaptace (v tomto případě se nezdřáhám užít slova „kultovní“) ale sama jako taková není předpokladem úspěšné inscenace divadelní. Jedná se o dva různé umělecké jazyky. Čím silně vyprávěl Formanův film, to se nedostává divadlu a naopak. Dokonce myslím, že známé zpracování není výhodou, ale překážkou. Logicky bude takový divadelní kus s filmem a v něm předvedenými hereckými výkony srovnáván. Výhodou však je řemeslně skvěle zvládnutá dramatizace jejímž autorem je americký dramatik Dale Wasserman.

Původní román je, na rozdíl od filmu, psán z pohledu náčelníka Bromdena, schizofrenního pacienta oregonského psychiatrického ústavu. Všechny události, jež se v léčebně odehrají, tak sledujeme zprostředkovaně skrze Bromdenovy oči. Cenné na Wassermanově dramatizaci je pak pro mě právě alespoň částečné zachování původní ich-formy, neboť realistické situace, kdy je náčelník buď šikanován ostrahou nebo ignorován ostatními chovanci ústavu, střídají jeho schizofrenní monology, kde přirovnává léčebnu ke stroji, mlýnku na maso, který lidskou bytost zbaví osobnosti a udělá z ní pouhou loutku. Přestože se jedná o stejnou látku, dramatizace na rozdíl od filmové adaptace, zachovává obsaženou rovinu psychické nemoci hlavního vypravěče (Bromdena), a právě tato dvojitá perspektiva, realita a noční můra, je ve výsledku jednou z nejlákavějších předností úspěšné a hojně hrané dramatizace.

Na tomto místě cítím potřebu zmínit se o tom, jakým způsobem autor (dramatu či dramatizace) vypovídá a nakolik říká vše právě a jen svým dílem. Smysl dramatu totiž nelze vyvodit jen z toho, co na některém místě nějaká postava či autor převlečený za postavu tvrdí a co by mohlo vypadat i jako jakési zobecnění předváděného dění, ale ani z prostého rozvíjení zápletky směrem k rozuzlení (rozvíjení myslitelného jak v narativní, tak v performativní či mimické rovině) Smysl se totiž rýsuje teprve ze vzájemného vztahu prvků v jejich specifické struktuře.<sup>26</sup> Dobrý text se proto může vracet na repertoár různých divadel v průběhu času právě proto, že se s jeho dosavadními interpretacemi v dané době už nelze spokojit.<sup>27</sup> Nová doba přináší nová témata a jelikož je smysl i podle prof. Vostrého u dramatických výpovědí či povedených dramatizací vždy do nějaké míry otevřený, je možné toto doslovení (v určitých případech akcentace tématu) učinit skrze scénickou realizaci.

Jak ale zapadá *Přelet nad kukaččím hnízdem* do potřeby vytvořit inscenaci pro skupinu mladých lidí, když věkový rozptyl je u předlohy značně široký a pohybuje se od mladíka kolem maturity až po chovance ústavu v seniorním věku? Esencí předlohy i dramatizace je pro mě nezpochybnitelnost osobní svobody a radost ze života proti (navzdory) poutům řádu a pravidel. Cílem tedy bylo onen postupný přerod vnitřního fungování skupiny pacientů po příchodu

---

<sup>26</sup> VOSTRÝ, Jaroslav. *Scénologie dramatu: (úvahy a interpretace)* Praha: KANT, 2010. Disk (Akademie múzických umění v Praze). 62 s. ISBN 978-80-7437-036-6.

<sup>27</sup> Tamtéž.

živelného McMurphyho zobrazit jako oslavu mládí a chuti (potřeby) žít. Což se spojovalo jednak s blížícím se vstupem nás, studentů, do profesionálního provozu, a ve výsledku také (nezamýšleně) s celosvětovou pandemií koronaviru a s ním souvisejícími restrikcemi. To bylo oním naším avizovaným *dořečením*.

Ostatně ono prozaické „proč“ jsem se pokusil pojmenovat i v programu k inscenaci:

*„Je s podivem, jak málo ztratila dramtizace Dalea Wassermana a vůbec celá kniha Kena Keseyho na aktuálnosti. Stěžejním tématem pro nás nebyla svoboda v tehdejší době představovaná hnutím hippies, svoboda nevázaná, protest proti pravidlům atp... Naopak to, co nejsilněji rezonuje se současností, je nesvoboda v každém z nás. Uzavřené oddělení psychiatrické léčebny je plné lidí, kteří si sami a svobodně zvolili odchod ze společnosti, neboť vnější svět byl pro ně příliš rychlý, krutý, nesrozumitelný. Samotný akt vzdání se osobní svobody, tedy získání klidu na úkor volnosti, rezonoval naší skupinou tak silně, že bylo jasné, jak osobně se nás tato otázka všech dotýká. Rozhodnou-li se lidé trpět pod tyranií raději, než aby museli nést za své činy následky, než aby byli sami pány svého osudu, upadá společnost pod jářmo populismu, instantních pravd a konformity. A obětování všeho pro nezpochybnitelnost osobní svobody, základního lidského práva, bylo, je a bude tématem pro všechny generace.“<sup>28</sup>*

---

<sup>28</sup> MALOTA, Vít. Citace z programu k inscenaci *Přelet nad kukaččím hnízdem*.

### 3.1.2 Chytrá horákyně

Divadlo Josefa Kajetána Tyla v Plzni plánovalo u příležitosti dvou významných výročí nejznámější české spisovatelky Boženy Němcové uvést coby rodinné představení jednu z jejích pohádek. V sezóně 2020/2021 uplynulo 200 let od jejího narození, a v sezóně následující zase 160 let od její smrti.<sup>29</sup> Když jsem v předchozí kapitole hovořil o důležitosti osobního vztahu k danému tématu, tato pasáž je o splnění zadaného úkolu a hledání vlastních tematických rovin v zúženém výběru. Jinými slovy; pohádku jsem nikdy norežiroval a režirovat ani neplánoval. Ale zadání divadla bylo jasné, a potřeba zařadit na repertoár divácky oblíbený kus, který zároveň připomene význačnou postavu naší literární historie, pochopitelná.

Výběr byl zúžený už z principu. A zatímco u *Přeletu nad kukaččím hnízdem* či *Procesu* bylo první téma a teprve posléze se hledal dobrý text, zde přede mnou stálo několik textů, ze kterých jsem měl v součinnosti se zkušenou dramaturgyní Klárou Špičkovou vybrat ten dramaticky nejnosnější a divácky nejpřívětivější. Téma, skrze nějž se budeme moci vyjádřit k současnému světu je v tomto případě bonus, jenž jako by ze strany vedení divadla nebyl očekáván.

Mezi pohádkami, které jsme měli na výběr, uvedu například *O bílém hadu*, *Moudrý zlatník*, *O Nesytovi*, *O Jozovi a Jankovi* a *Chytrá horákyně*. Chytrá horákyně se, jako nejznámější a nejzpracovávanější báčorka Boženy Němcové nabízela jako nejjednodušší řešení, právě proto jsem se jejímu výběru zpočátku bránil. Ovšem pravdou je, a řada filmových zpracování, či literárních parafrází to dokládá, že Chytrá horákyně je dramaticky nejživější a nejtvárnější.<sup>30</sup>

Protože se jedná o nedramatickou předlohu, bylo počítáno už zpočátku s původní novou dramaturgií, jejíž autorkou se stane dramaturgyně Klára Špičková v součinnosti se mnou. Měl jsem tak možnost být poprvé přímo u zrodu dramaturgie. U vrstvení scén, u jejich provázanosti, u práce se syžetem a fabulí. Už jen samotná práce během výběru textu, diskuse nad dramaturgií, bodovými scénáři a dramaturgickými postupy byla neocenitelnou zkušeností.

---

<sup>29</sup> ŠPIČKOVÁ, Klára (2021). Z programu k inscenaci *Chytrá horákyně*. Prem. 18. 12. 2021. DJKT, Plzeň.

Dostupné z: <https://www.djkt.eu/repertoar/chytra-horakyne-2021>

<sup>30</sup> Literární parafráze *Královna Koloběžka první* v knize *Fimfárum* od Jana Wericha, či opera pro děti od Miloše Sedmidubského.



### 3.1.3 O princezně na klíček

Osmého září roku 2022 mne oslovila dramaturgyně Českého rozhlasu Lenka Veverková, zda bych neměl zájem ujmout se dramaturgie a režie pohádky Josefa Hanzlíka O princezně na klíček.<sup>31</sup> Na rozdíl od předchozích dvou zmíněných případů přede mnou zde stál úkol bez možnosti volby. Zařazení Hanzlíkovy pohádky již bylo rozhlasem schváleno a stejně tak panovala shoda ohledně konkrétního titulu. Kniha je uvedena jako „*Pohádka o Malém vévodství, kde si panovníci hrají a vynalézají a vládnou pořouchlí rádcové.*“<sup>32</sup> Naštěstí se Hanzlíkův styl vyznačuje rozšafností, poetičností a humorem. Především bylo možné opřít se o autorovu schopnost vtipně stavět dialogy – a dialogy jsou v rozhlasové tvorbě zásadním materiálem, neboť vše, co v divadle dokáže suplovat obrat, vizuální vjem, rozhlasovému posluchači zprostředkuje pouze slovo, zvuk. Je tedy nutné nejen vystihnout prostředí, ale i veškeré postavy a jejich motivace skrze repliky. Výběr textu coby disciplínu u princezny na klíček přeskočím. Oním výběrem byl pro mne zde výběr situací, jež zařadím do dramaturgie.

*„Předloha Josefa Hanzlíka nám nabízela přepych ve formě vtipně a svěže napsaných dialogů, do kterých bylo třeba zasahovat jen minimálně. Oproti tomu jsme se rozhodli trochu posunout vyznění pohádky. Spíš než původní opakující se příběh o neschopnosti a dětinskosti nás zajímalo, jak z takového začarovaného kruhu vystoupit,“ popisuje Malota, jenž kromě režie napsal i dramaturgi. Z princezny na klíček vytvořil sympatickou postavu, která je na konci hry schopna stát si za svým a vyprostí se z prostředí, v němž jí neustále někdo říká, co má a co nemá dělat.“<sup>33</sup>*

Tím zásadním při tvorbě textu byla interpretace postav. Zde jsem poprvé zblízka poznal, že jedno nutně podmiňuje druhé a dramaturgie, má-li uspět a být nosná, musí nutně autorem dramaturgie projít důsledným rozбором tématu, situací a detailní interpretací všech zamýšlených přítomných postav. Bez interpretace by nebyla dramaturgie. Nebo by vznikl pouze *situční opis*, před kterým mimo jiné varoval Pavel Kohout,<sup>34</sup> či planá ilustrace, jak jsme se o ní bavili na hodinách dramaturgie s pedagožkou Janou Kudláčkovou.

---

<sup>31</sup> HANZLÍK, Josef. *O princezně na klíček*. Ilustroval Kateřina LOVIS-MILER. Praha: Akropolis, 1997. ISBN 80-85770-45-8.

<sup>32</sup> Anotace dostupná z: <https://www.databazeknih.cz/knihy/o-princezne-na-klicek-176951>

<sup>33</sup> VEVERKOVÁ, Lenka (2023). Anotace k rozhlasovému pořadu. Dostupné z: <https://dvojka.rozhlas.cz/princezna-na-klicek-pohadka-o-malem-vevodstvi-kde-si-panovnici-hraji-a-potouchli-8928342>

<sup>34</sup> Myšlenky Pavla Kohouta podle semináře, který se uskutečnil na Ústavu divadelní vědy Filosofické fakulty Masarykovy univerzity 12. března 1999 parafrázuje Iva Šulajová v práci *Příspěvky k teoretické problematice dramaturgií*.

## 3.2 Metodický postup při dramatizaci

### 3.2.1 Chytrá horákyně: rozepsání fabule

Nerozsáhlá pohádka Boženy Němcové (cca 3-4 strany) už svými četnými adaptacemi potvrzuje, že dramatický potenciál obsahuje, a to dokonce takový, jež je i v dnešní době nosný a platný. Než se přesunu k výkladu a interpretaci postav, popíšu dramatizační proces, jehož jsem byl součástí, a který mi posloužil coby zkušenosti pro další vlastní práce.

Klára Špičková coby zkušená dramaturgyně měla za sebou řadu dramatizací, její metodu proto považuji za osvědčenou a smysluplnou. Zároveň se, ač by zkušenosti mohly znamenat opak, nedopouštěla zkratkovitosti a neuchylovala se k zjednodušování práce – jinak řečeno, nezjednodušovala si nijak podrobný rozpis scén, obrazů ani zásadních motivů příběhu.

První a stěžejní otázka, kterou podrobněji rozeberu v kapitole *interpretace*, je téma. Jak bylo potvrzeno jinými dramatizátory a autory, pouhý situační přepis je cestou k neúspěchu. Navíc nerozměrná Chytrá horákyně mnoho situací, jež by bylo možno pouze přepsat, nenabízí. O to méně je v ní obsaženo dialogů. Určili jsme si nejprve, že nosným tématem je ženská emancipace, boj proti hlouposti a úplatkářství, vítězství chytrosti nad chytráctvím. Zastřešující postavou pak byla archetypální *moudrá stařenka*. V prvním návrhu společně vypracovaného bodového scénáře popsána takto: „*Vypravěčka? Tajemná osoba (Mančino alter ego), její vlastní moudrý hlas (ženský archetyp), který jí už od dětství radí. V pohádkách zosobněno moudrou stařenkou, vílou kmotříčkou, která jí pomůže probudit její dary atp. Klidně to může být v závěru ona sama, to je v logice významu, neprozrazovat ale dopředu.*“<sup>35</sup> V zastřešující postavě vypravěčky / moudré stařenky jsme měli hotový rámec - kdy je příběh vyprávěn a kým. Vypravěčka příběh uvedla, místy vstoupila a okomentovala, ale do dění se zapojila skutečně jen jednou, a to v zásadním okamžiku, kdy je Manka (horákyně) v svízelné situaci a potřebuje popostrčit, dodat odvalu, přijít na řešení té nejsložitější hádanky. Tento moment lze vnímat jako zásah boží prozřetelnosti nebo, jako v našem případě, retrospektivní komentář staré Manky, skrze jejíž vyprávění znovuprožíváme příběh jejího mladšího já. Tím bylo určeno, kdo vypráví a proč. Zároveň byla ospravedlněna přítomnost vypravěčky, nebyla pouhým služebníkem k posunu děje, ale nositelkou tematické roviny.

Další důležitou skutečností byl významový posun u postavy pana prokurátora, v naší úpravě soudce. Za účelem zvýšení účinku dramatické situace, dodání životaschopnosti této postavě jsme do příběhu přidali soudcovu matku, která jej odmalička sice diskutabilně, ale účelně

---

<sup>35</sup> Z interního dokumentu vzájemné korespondence s Klárou Špičkovou

formovala směrem ku společenskému úspěchu. Byla to tak další silná, tentokrát však negativní, ženská postava, s níž se Manka mohla utkat o vliv na soudce a jeho lásku. Ve výsledku se jednalo nejen o připsání vtipné antihrdinky, ale také o další okolnost, která pomohla výsledné dramatické situaci být pro zúčastněné osoby ještě nesnesitelnější a nutit je jednat.

Pro účely výtvarné a režijní koncepce rozepsala ještě k původnímu bodovému scénáři Klára Špičková návrh obrazů a jejich stručný obsah. Tato páteř dramaturgie pomohla orientaci v zamýšleném ději a vývoji postav. Z takového základu a popisu změn u postav již přítomných, nebo rovnou nově dopsaných, bylo snazší přirozeně rozšířit (místy pozměnit) fabuli původního díla.

### 3.2.2 O princezně na klíček: Mezi přepisem, dramatisací a adaptací.

Analyticky vzato, jde v dramatu určeném ke scénickému provedení o spojení slovního jednání s mimoslovním; tzn. o spojení projevu realizovaného scénickým (mluvním) rozvinutím psaného dialogu s děním, které tento dialog většinou jenom předpokládá: Zatímco mluvní projev skýtá divákům potravu pro ucho, mimoslovní jednání v příslušném prostoru apeluje primárně na vizuální vnímání a skýtá tedy divákovi potravu pro oko.<sup>36</sup> V rozhlasové tvorbě však zákonitě o jeden ze smyslů přicházíme a veškeré vjemy přicházejí k člověku pouze zvukovou cestou. Přesto se nedá říct, že by rozhlasové hry a vůbec dramatická rozhlasová tvorba na mimoslovní jednání rezignovala. Vyjadřovacím prostředkem zůstává zvuk, ale nikoli pouze hlas. Doprovodné zvuky musejí být v konkrétních situacích návodné, nedotvářejí pouze atmosféru, ale konkretizují také skutečnosti odehrávající se mezi postavami. Při poslechu rozhlasové hry platí, stejně jako v divadle, divácké přijetí určité konvence ve smyslu vzájemné nepsané dohody mezi tvůrci a publikem / posluchači. Mnoho si coby posluchač domyslím, jednání mimoslovní si sám představuji. To nejpodstatnější však, v tomto případě *na rozdíl* od divadla, musí být zachováno ve slově.

Dramatizace literárního textu Josefa Hanzlíka *O princezně na klíček* pro Český rozhlas byla mou první samostatnou zkušeností s touto disciplínou. Cennou pomoc i rady mi poskytovala dramaturgyně Lenka Veverková. Už z první společné schůzky jsem nabyl dojmu, že má práce coby dramatisátora bude spočívat vlastně jen v šikovném přepsání dialogů. Nemohl jsem se mýlit víc. Byť Josef Hanzlík skutečně mistrem vtipných a svižných dialogů byl, jejich prosté přepsání by jako dramatizace fungovat nemohlo. Nejen, že v původním textu zaujímá poměrně značnou úlohu vypravěč, ale dopustil bych se tak jednoho z dramatizačních prohřešků a výsledkem by byla pouhá krusta, torzo textu. Byť bych opsal slovo od slova, jsem přesvědčen, že dokonce i pověstný Hanzlíkův humor by se v takovém případě minul účinkem.

Jako hlavní jsem si proto určil dvě roviny, jichž jsem měl v úmyslu se držet. Zaprvé pevně stanovený rámec spojený s dramaturgicko-režijním výkladem původní látky.

V původní předloze totiž Hanzlík pracuje s opakujícím se motivem, jakési nepraktičnosti vládnoucí třídy, neschopnosti vládnout, aby si na své přišli vydřiduši, podvodníci a hochštapleři. Když už to vypadá, že se dcerka osamostatní a najde si slušného ženicha, změní se chováním ve svou maminku a její muž zas působí navlas stejně jako princeznin otec, velkovévoda Žán. A tak se ve vévodství, kde se děj odehrává, nic nezmění ani po generační

---

<sup>36</sup> VOSTRÝ, Jaroslav. *Scénologie dramatu: (úvahy a interpretace)* Praha: KANT, 2010. Disk (Akademie múzických umění v Praze). 63 s. ISBN 978-80-7437-036-6.

obměně, je to nekončící koloběh, ze kterého cíleně Hanzlík nechce vystoupit. Tato poznámka poměrně úzce souvisí s interpretací díla, již se budu věnovat později. Ale interpretaci považuji za nedílnou součást práce na dramatizaci a vlastní výklad je pro mne, jak už jsem uvedl výše, odrazovým můstkem a neoddělitelnou součástí dramatizační metody. Jelikož ani mně, ani dramaturgyni nepřišel původní konec pohádky dostatečně nosný ani zábavný, rozhodli jsme se vyznění celého díla posunout. Hanzlík dokázal být mimořádně vtipný a pichlavý v průběhu, ovšem na samotném konci jako by si motivem dějinného kolovrátku usnadnil práci, a ten tak působil oproti zbytku nudně, nezajímavě, nezábavně a ze čtenářského pohledu mohu hovořit dokonce o zklamání.

Změnili jsme proto jednání ústřední postavy (princezny) na konci příběhu, a transformovali také charakter (dá-li se v intencích této látky hovořit o charakterech, většinou jde o typy) jejího posledního a ve výsledku úspěšného nápadníka prince Horáčka. Vše pro posílení dramatické situace a tématu, které klade otázku po schopnosti rozhodovat se sám za sebe bez cizího přičinění. Jakmile byl ujasněn zásadní obsahový posun oproti předloze, věděl jsem, jak má vypadat začátek, prostředek a konec, a mohl jsem na „špejli“ namotávat motivy a situace, jak bylo třeba.

Zadruhé jsem považoval za nutné zachovat to, co pro mne dělá Hanzlíkovu předlohu zajímavou; vtip autorova jazyka, svižné dialogy a zábavnost (potrhlost) jednajících postav. Maje na vědomí tyto dvě zásady, postupoval jsem při psaní dramatizace chronologicky od začátku do (námi nově vymyšleného) konce. Hanzlík napsal pohádku v er-formě vyprávěné vševědoucím vypravěčem. Jedná se o pohádku určenou pro děti, nebylo třeba se vypořádávat s žádnými syžetovými záludnostmi, retrospektivním vyprávěním či častými časovými skoky. Příběh plyne chronologicky v logické posloupnosti, což dramatizaci také usnadnilo.

Otázku, zda mi pod rukama vznikla dramatizace či adaptace, si kladu až nyní. Můj dřívější rozbor hesel by mohl napovídat, že nejedná-li se o divadelní činnost, blíže je nutně adaptace. Ovšem připomínám na tomto místě, že zatímco adaptace je převodem mezi uměleckými druhy především z technické potřeby transformace látky, dramatizace je převodem mezi druhy literárními a vytváří text, jenž je potenciálním východiskem pro inscenaci (v tomto případě pro rozhlasovou hru). Věřím, že byt' byl již z počátku jasný záměr danou pohádku uvést, vzniklá dramatizace je dostatečně nosným *textem*, schopným stát sám o sobě. Hovořím totiž především o textu, jeho literárních kvalitách, struktuře a motivických posunech oproti originálu. A věřím, že ujal-li by se jej jiný tvůrce, vznikne jiná rozhlasová hra, s jinou náladou, tempem, vtipem a možná i (jak jen to lze na ploše přímočarého dramatického vyprávění) jiným vyzněním.

Literární vědec Ladislav Pytloun říká, že východiskem k napsání adaptace může být „nějaká základní myšlenka, která dramatika na předloze zaujala. Takový motiv pak autor ‚vypreparuje‘ ze struktury výchozího textu (...) a přizpůsobuje ho své představě a záměru, což si přirozeně nárokuje posunutí významů i změnu výrazových prostředků. (...) Výsledkem je samostatné drama bez přímých vazeb na původní prózu. (...) Výmluvným znakem adaptace je i častá modifikace původního titulu a způsob dramatikova signování nově vzniklého textu.“<sup>37</sup>

Nedá se říci, že by mi Pytlounův výklad konkrétněji ozřejmil, jsem-li autorem adaptace či dramatisace. Motiv dívky, která je na klíček a bez cizí pomoci se každou půlhodinu zasekne uprostřed pohybu, dokud ji někdo „nenatáhne“, mne opravdu zaujal. Zároveň nemám pocit, že bych jej vypreparoval a že výsledné drama by bylo bez přímých vazeb na původní prózu. Na druhou stranu došlo k výraznému posunutí významového vyznění díla. I proto, jak nejednoznačně je mezi vědci operováno s těmito dvěma termíny, zůstanu nadále u označení *dramatisace*. I když je pravda, že jsem se dopustil i modifikace původního titulu. Dramatizaci Hanzlíkovy pohádky *O princezně na klíček* jsem totiž pojmenoval prostě: *Princezna na klíček*.

---

<sup>37</sup> PYTLOUN, L. Ubohý vrah – divadelní adaptace Pavla Kohouta. *Problém převodu prozaického díla do dramatické formy*. Tvar, 1997, č. 6, s. 13.

### 3.2.3 Za horizont: literatura jako divadelní zážitek

Problematice scénických čtení se v této práci věnovat nemohu. Už jen samotné vymezení pojmu a popis všech jeho zákonitostí by vydalo na celou studii a takový prostor zde nemám. Ovšem v rámci práce *Režijně-herecká interpretace postav v dramatizaci* se u fenoménu scénických čtení na malou chvíli zastavím. Jedná se totiž o jeden z mých autorských projektů, který jsem uskutečnil ve spolupráci s Galeríí Benedikta Rejta v Lounech. Jedná se o interaktivní inscenované čtení – divadelní instalaci z deníkových záznamů básníka, poutníka a samotáře Romana Szpuka. Pojem *divadelní instalace* používám od chvíle, kdy mi po konzultacích jednoho klauzurního projektu pedagogové ohledně (alespoň pro mě tehdy) netradiční formy řekli, že v ní mnoho dramatického není, že je to spíš rozpohybovaný obraz, teze čili instalace.

Setkání s dílem Romana Szpuka považuji pro mne osobně za zásadní, neboť právě kniha *Klika byla vysoko*<sup>38</sup> se stala dílem, jež jsem měl potřebu a hlavně příležitost kriticky okomentovat. Stalo se tak pro literární měsíčník Host, konkrétně v červnovém čísle roku 2019. Od té doby pravidelně přispívám coby literární kritik do řady tuzemských periodik. Silný vnitřní prožitek, porozumění pohnutkám autora, souznění s jeho vnitřním světem, který jako by byl odrazem hroutící se reality všedního dne, to vše deníkové záznamy šumavského básníka otvíraly jako rány, jež může zhojit jedině vlastní umělecká odpověď, v mém případě divadlo.

Na skutečnou dramatizaci zaznamenaných vnitřních pohnutek autora, leckdy prchavých okamžiků, pozorování přírody apod. jsem necítil dostatek odvahy a skutečnost, že materiál je to v podstatě skutečně *nedramatický*, mě od pokusu o dramatizaci zrazovala. Přesto jsem se cítil povinen předat silný vlastní zážitek ze čtení širšímu publiku: zprostředkovaně, a přesto pokud možno stejně účinně, nebo dokonce účinněji. Přidat vlastní umělecký komentář, vystihnout náladu textů, zkrátka dodat to, co činí divadlo jedinečnou uměleckou formou; spoluprožití sdíleného zážitku tady a teď.

V principu byla *adaptace* Szpukových deníkových záznamů jednoduchá, vybral jsem pár pasáží, vzájemně více či méně určitě provázaných, a ty rozdělil do několika tematických linií. Nestál jsem před úkolem rozepsat situace a dialogy. Nemusel jsem vytvořit sérii obrazů, dějství apod. Jenže způsob, jakým tyto tematické linie pojmenovat, co se snažit divadelním tvarem zachytit a proč vůbec texty dále interpretovat, to bylo skutečnou otázkou této divadelní práce. Co chci takovým divadlem říci nad rámec pouhého obsahu textu? Co přidávám? Odpověď na otázku „jak?“ se opět skrývala v otázce „o čem?“.

---

<sup>38</sup> SZPUK, Roman. *Klika byla vysoko: čítanka 2015-2018*. Praha: 65. pole, 2018. Tah. ISBN 978-80-88268-08-6.

„Nabízí se otázka, proč tolik slov, hledám-li ticho. Snad jako by autor potřeboval zaplnit prázdná místa ve svém okolí, v sobě samém. Hledání je skutečně jedním z ústředních motivů knihy. Jsou témata, která Roman Szpuk opustit nedokáže nebo nechce, a tím pádem se vracejí v každém jeho díle. Rozdíl je v akcentaci. Zatímco již zmiňovaná kniha *A zavaž si tkaničky* je zkoumáním perspektiv – náhled na svět skrze oči dítěte (Dominik, nejmladší syn) a blázna (Zdeněk), název *Klika byla vysoko* a skutečnost, že jde o třetí díl trilogie napovídají, že se z hlediska tématu Szpuk posouvá dál. Byla vysoko. Klika od dveří, jež skrývají tajemství, která zatím nedokážu prohlédnout, neboť nejsem schopen je otevřít. Horizont, který zmizel, který jsme sami vymazali. Jak tedy dohlédnout za něj? Jak dohlédnout čehokoli? Zdeněk i Dominik se v knize objevují výjimečně. Posun kupředu je obsažen v postavě maminky, která se pravidelně vrací. Z nemocnice pomalu o holi a podepřena synem odchází do starého bytu v Teplicích, ze kterého se později musí vystěhovat. Nezůstane nic. Pár holých stěn, autor dává sbohem jedné z posledních věcí, které ho spojují s místem dětství. Navštěvuje ji v eldéence ve Vimperku, sleduje slepého pána, který si mává rukou před očima a zkoumá, zda se mu vrátil zrak a přes nárek ostatních pacientů smutně pronese jen: „Kam jsem se to dostal?“ Je to Szpukova maminka, která ač každým dnem chodí pomaleji, uklidňuje ostatní pacienty, dodává jim odvalu. Je to obraz skutečně bolestivý, když syn, ničený hlubokými depresemi, pohnutým dětstvím stráveným v ústavech, rozpadajícím se manželstvím, zeptá se své staříčké maminky, je-li nutno dále žít.“<sup>39</sup>

Tato otázka, již si autor pokládá v průběhu celé knihy, byla tou rozhodující, kterou jsem si položil i já, coby autor zamýšlené adaptace. Mým cílem od té chvíle bylo dát divákovi možnost spoluprožít temná zákoutí Szpukovy duše, konfrontovat je s křehkostí života, bolestí, s níž se (on, ale ostatně i každý z nás) dnes a denně vyrovnává, a přes to přese všechno na samém konci prožít očištění, katarzi.

---

<sup>39</sup> MALOTA, Vít. O horizontu a vlastní duši. *HOST, měsíčník pro literaturu a čtenáře*. Brno: Spolek přátel vydávání časopisu Host & Host – vydavatelství, s. r. o. Roč. XXXV (2019), č. 6, s 54-55. ISSN 1211-9938



## 4 Interpretace

V následující kapitole se zaměřím na to vůbec nejzásadnější, s čím herec i režisér v divadelní disciplíně zachází, v čem přináší vlastní vklad, otisk sebe sama: interpretaci čili výklad. Lze namítnout, že mezi dvěma zmíněnými termíny, tedy mezi *interpretací* a *výkladem*, neleží rovnítko, tedy že nejsou synonymy. Jsem si podobnosti a snadné záměny u obou pojmů vědom. Zároveň si uvědomuji, že *výklad* patří spíše k přípravné fázi, *intepretace* zas k fázi inscenační. I prof. Ullrichová přiznává, že takové dělení je sice *správné*, ovšem poněkud *profesně technické* a z hlediska teorie interpretace ne zcela obhajitelné.<sup>40</sup> Proto budu pro účely této práce výše zmíněné pojmy považovat za synonyma.

Jan Grossman ve stati *O výkladu jednoho textu* píše: „Režisérův vztah k textu lze – ve výchozím momentu práce – označit jako vztah k materiálu, který je třeba vyložit.“<sup>41</sup> Na takovém výkladu se podílí v součinnosti s dramaturgem, popřípadě scénografem. Každý inscenační tým má odlišný postup práce, každému vyhovuje něco jiného. Já osobně rád spolupracuji s ostatními od samého začátku, od zárodku myšlenky. Třeba i bez určeného textu, jímž se budeme zabývat, vyhovuje mi sejít se s týmem a nechat myšlenky a nápady volně plynout. Z takového „brainstormingu“ může vykrystalizovat přesné téma, konkrétní titul či alespoň jejich náznak, který pomůže určit další směřování společné práce.

Přestože základní (a mnohdy rozhodující) výklad postav učiní dramaturg a režisér, život postavě vdechne až herec stvořením postavy herecké. To až herec vydobývá vše dramatické, na něm stojí a padá divadlo tak, jak jej znám. Pravda, jsou i tvůrci, kteří herce spíše než za tvůrčího umělce berou za nástroj vlastní představy (a mohou tak vzniknout znamenité kusy), ale takový přístup je mi vzdálený. Středem divadla, jak jej vnímám já, je herec. Tedy ten, kdo předvádí, kdo činí zážitek „*tady a teď*“ zas a znova neopakovatelným. Koneckonců o výlučnosti a jedinečnosti hereckých projevů a herecké interpretaci píše Diderot v *Hereckém paradoxu*: „(...) dva různí herci by nemohli zahrát stejně tutéž úlohu, protože i u nejsrozumitelněji, nejpřesněji a nejvýrazněji se vyjadřujícího spisovatele mohou být slova jen přibližnými znaky pro myšlenku, cit nebo představu, znaky, jimž dodává plný význam pohyb, gesto, tón, výraz tváře, oči, okamžitá situace. (...) Uvědomíte si, jak často a snadno užívají dvě rozmlouvající osoby týchž výrazů, a přitom myslí a říkají něco úplně rozdílného.“<sup>42</sup> Režisér interpretuje, formuje inscenaci, určuje cíle postav a motivace jednání. Jevištními prostředky komunikuje

<sup>40</sup> ULLRYCHOVÁ, Daria. *O interpretaci a analýze dramatického textu*. Studijní opora. Akt. 9. 11. 2021. Cit. 3. 8. 2023. 13 s. Dostupné z: [https://www.damu.cz/media/studijni\\_opora-ULLRICHOVA-Analyza\\_a\\_interpretace.pdf](https://www.damu.cz/media/studijni_opora-ULLRICHOVA-Analyza_a_interpretace.pdf)

<sup>41</sup> GROSSMAN, Jan, Jan DVOŘÁK, Zuzana JINDROVÁ a Miloslav KLÍMA. Jan Grossman. Praha: Pražská scéna, 1999. 389 s. ISBN 80-86102-09-2.

<sup>42</sup> DIDEROT, Denis. *O umění*. Přeložil Jan BINDER. Praha: Odeon, 1983. *Herecký paradox*. 167 s. ISBN 01-524-8309/01

vlastní pohled, formuluje zamýšlenou výpověď, toho dosahuje v činoherním divadle především skrze jednající postavy a jejich vzájemné působení v situacích. Celek, který režisér *hněte* ku vlastní představě tvoří jednotlivé, v součinnosti fungující složky, a tou nejpodstatnější je právě onen jedinečný a neopakovatelný herec. Herec jako přímý komunikátor vůči diváku, recipientovi. Interpretaci celku, obecnou i konkrétnější ideu, na níž pracuje či pracoval s režisérem, herec nadále objevuje, formuluje. A jeho výklad je tím osobitější, čím více se posouváme od literárního uchopení divadla k divadlu interpretačnímu. „*Právě jeho profesní kvality (schopnosti a dovednosti) a osobnostní vklad (to nezaměnitelné a původní, právě jenom s ním spojené) formují a zcela zásadně se podílejí na celku inscenace, tedy i na odhalení, ozřejmění, vyjevení smyslu samotného textu.*“<sup>43</sup>

Moderní interpretační činoherní divadlo je založené na subjektivním výkladu textu i postav. Herec právě svým osobnostním vkladem a technickými dovednostmi tvoří jedinečnou hereckou postavu, která se v mysli diváka transformuje v (taktéž jedinečnou) dramatickou osobu. I divák totiž projektuje do viděné herecké postavy vlastní zkušenosti, pocity a zážitky, aby vznikla pro něj a jedině pro něj osoba dramatická. Pro stručnost poznámka Otakara Zicha: „postava je to, co dělá herec, osoba to, co vidí a slyší obecnost. Je to vlastně týž fakt pozorován jednou ze zákulisí, jednou z hlediště.“<sup>44</sup> Na rozdíl od filmového umění, kde je výsledek jednou dán a takto je následně prezentován publiku (nepočítám do toho různé pozdější verze téhož filmu, jen rozšířené, či jinak přestříhané s přidaným štítkem „Director's cut“), divadlo je založeno na neopakovatelném zážitku, stále připomínaném „*tady a teď*“. V takovém zážitku hraje roli mnoho proměnných, které už jednou postavený inscenační tvar činí během každé reprízy (třeba v detailech) zážitkem novým. Promění-li se představitel jedné z rolí (záskok, indispozice původního představitel), vzniká nová herecká postava a percepce diváků se opět promění. Role postavená, vyložená, s určenými motivacemi, průběžným jednáním i jasně stanovenými mizanscénami s jiným hercem dostává navrch právě to jedinečné a jen danému herci vlastní. Interpretace, jak jsem měl možnost se sám přesvědčit, by měla herci sloužit jako nástroj, cesta. On zas by se neměl role zmocnit násilím, používat ji jako odrazový můstek pro sebe prezentaci, ale s pokorou vůči celku. Interpretace postavy a režijní výklad by neměly herce sešňorovat, ale naopak vytyčit mu cestu po níž půjde. Pak je možné dosáhnout cíle, totiž vypovídat o nás a o světě upřímně, otevřeně a tak, abychom nemluvili jen sami k sobě.

---

<sup>43</sup> ULLRYCHOVÁ, Daria. *O interpretaci a analýze dramatického textu*. Studijní opora. Akt. 9. 11. 2021. Cit. 3. 8. 2023. 13 s. Dostupné z: [https://www.damu.cz/media/studijni\\_opora-ULLRICHOVA-Analyza\\_a\\_interpretace.pdf](https://www.damu.cz/media/studijni_opora-ULLRICHOVA-Analyza_a_interpretace.pdf)

<sup>44</sup> ZICH, Otakar: *Estetika dramatického umění: Teoretická dramaturgie*. Praha: Panorama, 1986, s. 45.

## 4.1 Přelet nad kukaččím hnízdem

V následující kapitole se budu věnovat praktické části mého magisterského studia, které bylo završeno nastudováním absolventské inscenace *Přelet nad kukaččím hnízdem*, dramaturgie od Dalea Wassermanna podle románu *Vyhod'me ho z kola ven* od Kena Keseyho. Zaměřím se na interpretaci zásadních postav, jak probíhala společná práce s herci na náročných hereckých úkolech (mnohdy i protiúkolech) a jakou roli v tom hraje dramaturgie, popřípadě literární předloha. Zároveň nastíním vlastní režijní metodu určenou k projasnění hercovy cesty k postavě, již má ztvárnit. Jejím zařazením do procesu zkoušení jsem se dopustil nebezpečného experimentu, neboť vychází z psychoterapeutických a dramaticko-pedagogických cvičení a já si před proběhnutím samotného aktu nebyl vědom všech možných negativních dopadů. Absolventská inscenace *Přelet nad kukaččím hnízdem* byla náročná, vyčerpávající a několikrát světovou pandemií přerušovaná práce, na níž jsme se však, doufám, všichni mnohé naučili.

### 4.1.1 Interpretace celku jako první krok k výkladu postav

Již jsem zmínil, že tuto konkrétní dramatizaci jsme zvolili z praktických i tematických důvodů. Cílem bylo obsadit co nejdůstojněji celý ročník, nabídnout herecké příležitosti, pokud možno širokého rejstříku a zároveň vypovídat o tématu, jež se bude nás všech osobně dotýkat.

Z praktického hlediska jsme však již při prvním čtení zamýšleného textu narazili na obtíž v genderovém složení obsažených postav. Dale Wasserman počet postav v dramatizaci oproti literární předloze značně zredukoval. Ústřední trojici zůstávají vrchní sestra Ratchedová, Randle Patrick McMurphy a náčelník Bromden. Z osazenstva pacientů (Billy Bibbit, Dale Harding, Scanlon, Cheswick, Martini a Ruckly) řadu vynechává, popřípadě účelně slučuje motivy několika postav do jedné. Například Ruckly, pacient po lobotomii, v dramatizaci přebírá signifikantní postoj „Ježíše na kříži“, který však v literární předloze patří pacientovi jménem Ellis. V tomto smyslu zůstává zachováno to, co je dramaticky nosné: jeden zástupce tzv. „chronických“ pacientů, téměř nemluvící, nesoucí v sobě náboženskou symboliku (o níž ještě bude řeč) a dávající neustále na srozuměnou, že „takhle dopadne ten, kdo se nepřizpůsobí řádu.“ U zbylých postav pacientů je možno pozorovat vlastní dílčí motivace a jednání v situacích, jsou tedy pro děj důležití. Redukce jejich počtu poskytuje prostor každému jednomu z nich být plnohodnotnou postavou a zároveň je zachována představa dostatečně naplněného a funkčního psychiatrického oddělení. Ze zdravotnického personálu zůstává krom vrchní sestry doktor Spivey, setra Flinnová, dva ošetřovatelé Warren a Williams, dále zřízenec Turkle a elektromechanik obsluhující zařízení na elektrošokovou terapii. Všechny tyto postavy slouží jako svým způsobem prodloužená ruka vrchní sestry, nebo je na nich jinak prezentována její převaha a vůdčí úloha na oddělení. Kromě sestry Flinnové či dvou epizodních rolí příchozích prostitutek, které mají okořenit rozlučkový večírek McMurphyho, zůstává sestra Ratchedová jedinou ženskou postavou v ryze mužském světě. Kesey tak obrací domnělé vahadlo sil a nechává jedinou ženu vládnout řadě mužů. Jeden z pacientů, Dale Harding, to McMurphymu vysvětluje slovy: „*Jsme tady obětí matriarchátu, milý příteli, a doktor je proti tomu stejně bezmocný jako my.*“<sup>45</sup> Zároveň tak umocňuje motiv kvazi-mateřství, kdy se pacienti (muži), než aby zápasili s nehostinným světem tam venku, přimknou k prsům velké sestry a raději spočinou v jejím „konejšivém objetí“, než aby byli tím, co od nich společnost očekává.

Střet mužského a ženského principu a věková vyzrálость pacientů, ale především sestry Ratchedové byly motivické skutečnosti, o nichž jsme věděli a které jsme, s těžkým srdcem,

---

<sup>45</sup> KESEY, Ken. Vyhodíme ho z kola ven. Vydání druhé. Přeložil Jaroslav KORÁŇ. Praha: Odeon, 1980. Galérie moderních autorů. 59 s.

z praktických důvodů opustili. Důležitější než žena vládnoucí křehkým mužům nám přišla skupina (mladých) lidí majících strach ze života a jeho nároků. Proto jsme dvě role pacientů přepsali ženským herečkám a tomu uzpůsobili jejich charaktery a zároveň se tím otevřela možnost vlastní herecké invence a tvorby.

Oslabení motivu „*matriarchátu*“, tedy jedné ženy proti skupině mužů, bylo jedním z problematických kompromisů, jež jsme byli nuceni učinit. Tato změna se projevuje například i v interakci s příchodem *Candy Starrové*. V původní úpravě do čistě *mužského* kolektivu přichází *žena*. Taková, která své ženství (na rozdíl od Ratchedové či ortodoxní katoličky Flinnové) neukrývá, ale naopak vystavuje na odiv. O to silnější je závan vzrušení mezi pánským osazenstvem. V naší úpravě svou fascinaci a *přízemní a pudovou „chuť na ženskou“* z pozice osamělých chlapů dvě dívky těžko zahrají. Proto jsme u Cheswickové a Martini chtěli alespoň částečně podpořit motivaci k jednání a definovat jejich vztah k nové ženské návštěvě.

Na základě této situace se konkretizovala interpretace postavy Cheswickové. Její slabostí se stala nedostatečná „ženskost“ a z toho plynoucí traumata. Cheswicková by se chtěla pánům na oddělení líbit, chtěla by se cítit žensky, ale neví, jak na to. Proto je pro ni Candy zjevením. Částečně žárlí, z části ji fascinuje a chce být jako ona. Po tom, co jsme s představitelkou Cheswickové Anežkou Šťastnou vyložili její vztah v této konkrétní situaci, proměnila své průběžné jednání a chování vůči ostatním pacientům od počátku hry, a to dodalo její postavě potřebný další rozměr.

Zřízenci a ošetřovatelé, zastoupení u nás studenty jiných ročníků, slouží v literární předloze i dramatinizaci jako prodloužená ruka vrchní sestry. V naší úpravě zůstávají pouze dva ošetřovatelé, což ale napomáhá umocnění pocitu pevného vedení. Představitelé Warrena a Williamse si na ploše minima replik našli cesty, jak v situacích rozehrát motivace svých postav a i je základně odlišit. Jejich hlavní funkce, totiž prezentace moci, síly, zastrašení a souvislé šikany těch nejslabších (náčelníka Bromdena), byla okořeněna osobitostí.

V dramatinizaci jsme se rozhodli škrtnout postavu elektromechanika (elektrošokovou terapii prováděli ošetřovatelé), prostitutky Sandry (na mejdanu stačí jedna – přítelkyně McMurphyho Candy Starová) a zřízence Turkleho, kterého McMurphy podplatí, aby si mohl na oddělení se spolupacienty uspořádat mejdan. Nešlo zde jen o praktickou stránku věci, tedy nedostatek herců na představitele jednotlivých rolí, ale všechny provedené škrty měly za úkol podpořit dramatické situace, zhustit je, popřípadě obohatit postavy novými motivacemi. Zásadním vývojem si v naší úpravě textu kromě nově vzniklých postav ženských pacientek prošel doktor Spivey. Muž, který má sice teoreticky vyšší pozici než sestra Ratchedová, prakticky ale podléhá jejím rozhodnutím a tlakům. Jeho servilní, místy zcela odevzdaný a apatický přístup

k vykonávanému zaměstnání je zřejmý již z Wassermanovy dramatisace. My se po domluvě s pedagožkou Janou Kudláčkovou uchýlili k přidání další okolnosti, která doktora divadelně posílí, neboť mu bude překážkou, slabostí. Doktor Spivey pro nás vykazoval všechny znaky člověka, který prochází pocitem vyhoření. Jeho lékem se v naší interpretaci stal alkohol. Právě díky němu McMurphy doktora přesvědčí (místo Turkela), že by si měli na oddělení udělat tajný noční mejdan. Nejedná se v tomto případě o čistě momentální rozmar doktora, ale herec měl možnost dokončit oblouk postavy a alespoň částečně jej uzavřít. Díky nově připsané situaci měl totiž možnost vrátit se coby postava k pokořující situaci, kdy sám Doktor (za notného přispění McMurphyho) přichází na oddělení s nápadem uspořádat karneval a oživit tím chod psychiatrické léčebny. V tu chvíli, jako by se v něm zažehl ztracený plamen radosti a smyslu z konané práce, který ale brzy sfoukne sestra Ratchedová s tím, že takový návrh jistě vedení neschválí. Doktorovo nadšení a pokus o inovaci zadusí hned v zárodku. Tajným půlnočním mejdanem, jakkoli se může zdát nepravděpodobný, si doktor nepřímo vyřizuje účty se sestrou Ratchedovou, jejíž autoritativní a chladné vystupování vnímá coby jednu z hlavních příčin vlastních problémů.

Wasserman svou dramatisací nechává prostor režii a hercům na rozehrávání situací a průběžné jednání skupiny pacientů právě tím, že se na ni v tomto smyslu nesoustředí tolik, jako na ústřední postavy. Ve většině scén platí pacienti za „skupinu“, nikoli jednotlivé osobnosti. Osobní příběhy postav a jejich motivace pro uchýlení se do psychiatrické léčebny Wasserman nijak neakcentuje (krom Billiho Bibbita a částečně Dalea Hardinga). To dalo možnost nám, tvůrcům, těmto postavám vdechnout život, učinit je zajímavými z hlediska diváckého i hereckého, a pracovat na jejich průběžném jednání v situacích. To se ukázalo být zcela zásadním úkolem, neboť většina dialogů probíhá ve stylu „někdo mluví s McMurphyem a ostatní přihlížejí“. To kladlo nelehký úkol na herce i na mne coby režiséra, totiž soustředit se na neustálou přítomnost všech zúčastněných ve smyslu vztahování se k probíhajícímu dění. Každý pohled i sebemenší pohyb hraje.

Pacientům jsme v součinnosti s herci našli jasný, srozumitelný cíl jednání v situacích, a definovali motivace. Herci pak byli schopni na ploše inscenace zobrazit vývoj svých postav a jejich vzájemných vztahů. To vše za účelem pomoci zkonkrétnění komunikace zvoleného tématu.

V centru pro mne vždy stála nezpochybnitelnost osobní svobody.<sup>46</sup> Psychiatrické zařízení, kde se děj hry Přelet nad kukaččím hnízdem odehrává, pro mě bylo z počátku pouze zástupnou

---

<sup>46</sup> Je ironické, že několik měsíců poté, kdy jsem na čtených zkouškách zapáleně hovořil o svobodě coby nejdůležitějším právu lidské bytosti, vypukla světová pandemie nemoci covid-19, přičemž státní restrikce vedly nakonec až k tomu, že byl zakázán volný pohyb osob v nočních hodinách či mimo obec, v níž se daná osoba nachází.

skutečností, metaforou pro neschopnost určitých lidí žít svobodně, po svém. Neschopni přijmout zodpovědnost za své životy i emoce, aby se následně rozhodli dobrovolně snášet šikanu despotické hlavní sestry Ratchedové, neboť i ta je jim milejší, než nehostinný a nesrozumitelný svět „tam venku“. Prostředí psychiatrické léčebny jsem považoval za dramaticky funkční a divácky atraktivní. Stále jsem však o předloze uvažoval jako o fikci podmíněné dobovým kontextem. Předpokládal jsem, že od vydání knihy se poměry v psychiatrických léčebnách značně posunuly a ani vzdáleně již nepřipomínají ono nechvalně proslulé oregonské zařízení pod vedením slečny Ratchedové, jak jej popsal autor literární předlohy Ken Kesey.

## 4.1.2 Psychiatrické ústavy – srážka s realitou

Díky iniciaci mého pedagoga prof. Jakuba Korčáka jsme coby tvůrčí tým měli možnost setkat se v pražských Bohnicích s jednou z největších tuzemských kapacit v oboru psychiatrie doktorem Janem Pfeifferem. Měli jsme se seznámit se stavem psychiatrie a institucionální psychiatrické péče u nás a ve světě. Proč zmiňuji zdánlivě okrajové doplňování informací a nevěnuji se v kapitole *interpretace* rovnou procesu zkoušení s hercem? Protože právě toto setkání bylo pro absolutní většinu z nás srážkou s realitou a neutěšenost, která v mnohých psychiatrických zařízeních panovala a stále panuje nám bez přehánění vyrazila dech. Pro následnou interpretační práci bylo toto setkání stěžejní.

Hned na úvod diskuse doktor Pfeiffer předestřel, že ačkoli se Ken Kesey coby autor dopustil několika uměleckých zjednodušení, v principu zachytil mnoho aspektů fungování psychiatrických zařízení věrně.<sup>47</sup> Pro mě osobně umělecky nejzajímavějším je pak podle mě systém, který je nastaven tak, aby v křehkých lidech podporoval jejich „nemoc“ a vzdaloval je soustavnou „léčbou“ skutečnému životu. Takový systém manipulace a psychické nadvlády nastoluje sestra Ratchedová. Nepohodlné pacienty, kteří se vzpouzí řádu nepřiměřeným způsobem trestá, ponižuje a je ochotna zajít i dál. Takovou ji líčí schizofrenní náčelník Bromden, dalo by se tedy teoreticky o pravdivosti jeho slov pochybovat, avšak v průběhu hry jsme svědky stejného postupu s „nepřízřivým“ McMurphym, který je pro sestru jen dalším z „nepříjemností“. Ve Wassermannově drammatizaci jsou chroničtí (nevléčitelní) pacienti zastoupeni Rucklym, který tráví veškerý čas v prostoru denní místnosti v pozici Ježíše přibitého ke kříži. Dramatizace se o Rucklyho minulosti zmiňuje jednou větou, již pronáší Dale Harding, když představuje McMurphymu přítomné pacienty: „*Prý to byl opravdu nezlomný chlap.*“ Pro bližší prozkoumání příčin Rucklyho současného stavu je třeba nahlédnout do literární předlohy, což je výhoda, kterou divadelníkům nabízejí právě dramatizace, totiž poměrně bohatý rezervoár fabule, z níž je možné čerpat to, co uznají sami za vhodné.

*Ruckly je další chronik, který sem před několika lety přišel jako akuťák, ale s tím to přepískli zase jinak: zpackali nějak to vedení, co instalují v hlavě. Býval postrachem celého špitálu, pořád černý kluky kopal do zadku a studentky ze zdravotní školy kousal do lýtek, a tak ho odvezli, aby ho dali do richtiku. Přivázali ho k tomu stolu a to bylo naposled, co ho někdo z nás zahlíd, než za ním zabouchly dveře; ale ještě než se zavřely, zamrkal na nás a povídá těm černým frajerům, když od něj odstupovali: "Za tohleto mi zaplatíte, dehtáci mizerný."*

---

<sup>47</sup> Z diskuse s Janem Pfeifferem



*A pak ho po dvou týdnech přivezli zpátky na pokoj, s holou lebkou, obličej vepředu jedna mastná fialová podlitina, nad každým okem přištychovaná zdiřka velká jako knoflík. Poznáte z těch jeho očí, jak mu hlavu uvnitř vypálili: má je očouzené, šedivé a prázdné jako vyražené pojistky. Celý den teď jenom drží před tím vypáleným obličejem starou fotku, převrací ji ve studených prstech, fotka je už celá šedivá, jak ji pořád okoukává z obou stran, že se ani nedá poznat, kdo na ní byl.<sup>48</sup>*

Případ Rucklyho a později McMurphyho, totiž zkrocení jedince pomocí lobotomie byl vlastně jedinou dobou podmíněnou skutečností, již jsme kvůli podstatné úloze v příběhu museli zachovat. Poslední doložená lobotomie ve Spojených státech byla provedena v roce 1967, v Evropě pak pokračovaly tyto zákroky do pozdních 70. ve Skandinávii dokonce 80. let.<sup>49</sup> Velmi zneklidňujícím zjištěním pak pro mě bylo, že oficiálně nebyla ve Spojených státech amerických lobotomie nikdy zakázána. Naproti tomu Sovětský svaz tento chirurgický zákrok zakázal v roce 1950, tedy rok poté, co jeho objevitel doktor Egaz Moniz získal právě za něj Nobelovu cenu.<sup>50</sup> Až na zmíněný (dnes již neprováděný) zákrok, potvrdil absolutní aktualitu díla z 60. let i doktor Pfeiffer. Uvedl mimo jiné, že snaha o moderní a humánnější přístupy k psychicky nemocným pacientům narážejí často i na odpor u jeho kolegů, pro něž například zákaz klecových lůžek, o něž se Pfeiffer zasadil, bude znamenat jen „více práce“. V loňském rozhovoru pro Český rozhlas zase uvádí, že současný systém založený na uzavřených zařízeních a institucích, který se nesnaží vracet lidi do jejich přirozeného prostředí a léčit je tam, se skutečně podobá spíše Přeletu nad kukaččím hnízdem.<sup>51</sup>

Instituce či institucionalizace je vůbec zásadním tématem, bavíme-li se o zneužívání moci a hranicích lidskosti. Doktor Pfeiffer upozornil, že systém, který v přílišné míře na instituce spoléhá, umožňuje jednak nepřírozenou kumulaci moci a zároveň tříštění odpovědnosti za vlastní jednání. Jakkoli je takové jednání objektivně nehumánní či kruté, zas a znovu se ozývají výmluvy na instituci: jen jsem plnil pokyny, byla to běžná praxe apod. Modelový příklad z minulosti popisuje filozofka Hannah Arendtová v eseji *Organizovaná vina a univerzální odpovědnost*<sup>52</sup> cituje rozhovor s jedním důstojníkem z koncentračního tábora Majdanek. Ten přiznává, že plynal a pohřbíval lidi za živa. Pak přichází následující výměna: „*Otázka*. Víte, že vás Rusové pověsí? *Odpověď*. (Propuká v pláč) Proč by měli? Co jsem provedl?“ Tito lidé,

---

<sup>48</sup> KESEY, Ken. *Vyhoďte ho z kola ven*. Vydání druhé. Přeložil Jaroslav KORÁN. Praha: Odeon, 1980. Galérie moderních autorů. 17-18 s.

<sup>49</sup> Pro srovnání: <https://www.healthline.com/health/what-is-a-lobotomy#psychosurgery-uses>

<sup>50</sup> Tamtéž.

<sup>51</sup> Rozhovor pro iRozhlas.cz s Annou Košlerovou, autorkou článků stavu institucionalizované psychiatrické péče. 26. 10. 2022. Dostupné z: [https://www.irozhlas.cz/zpravy-domov/psychiatrie-dusevni-zdravi-cesko-medicina-zdravotnictvi-reforma\\_2210260645\\_ank](https://www.irozhlas.cz/zpravy-domov/psychiatrie-dusevni-zdravi-cesko-medicina-zdravotnictvi-reforma_2210260645_ank)

<sup>52</sup> V originále: *Organised Guilt and Universal Responsibility*. Dostupné z: <https://hannah-arendt-edition.net/textgrid/data/3p/pdf/III-004-organizedGuilt.pdf>

poznává k tomu Arendtová, byli jenom obyčejní zaměstnanci a dobří muži od rodin.<sup>53</sup> Osvětimský velitel Rudolf Höss zase při své obhajobě během Norimberských procesů prohlásil: *Byli jsme tak vytrénovaní k bezmyšlenkovitému poslouchání rozkazů, že neuposlechnout příkazu by nikoho ani nenapadlo.*<sup>54</sup> Nechme stranou úvahu nad tím, nakolik se Höss pouze zbavuje odpovědnosti a zda skutečně byl pouhým nemyslícím „vykonavatelem“. Přirovnávat psychiatrické ústavy ke koncentračním táborům nechci a nemohu. Jde mi o podstatu delegování viny na instituci. Problém samostatně rozpoznat a vyhodnotit bezpráví, jež je však dlouhodobě zaštiťováno a schvalováno autoritou instituce se odráží na nedávném případě nedobrovolného nepřetržitého kurtování autistické pacientky z opavské psychiatrické nemocnice, která ve stavu omezujícím svobodu i základní pohyb strávila více než 12 let.<sup>55</sup> Nejvíce šokující mi na celé situaci ale přijde oficiální posvěcení takového nakládání s lidskou bytostí z mnoha stran bez sebemenšího zpochybnění, jak se píše ve zprávě ministerstva.

*„Podle informací personálu je pacientka kurtována již dvanáct let v podstatě bez přerušení (...) nemá kontakt s ostatními pacientkami. Personál dle vlastních slov nikdy nevyzkoušel alternativní techniky zvládnutí ataků agresivity pacientky. Z informací od personálu vyplynulo, že pacientka si toto omezení přeje z důvodu vlastní ochrany; omezení je však vedeno jako nedobrovolné a jsou k němu pravidelně získávána soudní rozhodnutí. Soud za účelem svého rozhodnutí pacientku nikdy neshlédl ani nevyslechl. Domníváme se, že takovouto formu zacházení je nutné kvalifikovat jako mučení, v lepším případě jako nelidské zacházení.“*<sup>56</sup>

Komise z ministerstva zdravotnictví dále popisuje reakci pacientů na otázku, zda si někdy na použití omezovacích prostředků stěžovali. Pacienti byli překvapeni možností se zavedeným pořádkem nesouhlasit a nevěděli o možnosti, kam se v případě stížnosti obrátit. Právnička Zuzana Durajová, která se dlouhodobě zabývá psychiatrickou péčí, k této kauze poznamenává, že v českém zákoně není nijak definované, co si psychiatrické nemocnice k pacientům mohou a nemohou dovolit.<sup>57</sup> Je pak jednoduché se v takovém systému ztratit. Jako oběť i jako agresor. Daný případ ve svém vyjádření pro server irozhlas.cz okomentoval i Jan Pfeiffer, a to slovy: *„Myslím, že jsou země, které jsou víc vnímavé na lidská práva, kde by*

<sup>53</sup> JUDT, Tony. Zapomenuté 20. století: osobnosti, události, ideje. Přeložil Jan PETŘÍČEK. Praha: Prostor, 2019. Obzor (Prostor). 95 s. ISBN 978-80-7260-405-0.

<sup>54</sup> TAYLOR, Anatomy of the Nuremberg trials, 363 s.

<sup>55</sup> KOŠLEROVÁ, Anna; KARASOVÁ, Jana. *12 let byla kurtována k psychiatrickému lůžku*. Online. iRozhlas.cz. Praha. 17. 9. 2022. Dostupné z: [https://www.irozhlas.cz/zpravy-domov/psychiatrie-opava-kurtovani-ministerstvo-zdravotnictvi-zpravy-zdravi\\_2209270500\\_vtk](https://www.irozhlas.cz/zpravy-domov/psychiatrie-opava-kurtovani-ministerstvo-zdravotnictvi-zpravy-zdravi_2209270500_vtk)

<sup>56</sup> KOŠLEROVÁ, Anna; KARASOVÁ, Jana. *Další utajované zprávy z ministerstva odhalují zásahy do lidských práv v psychiatrii*. Online. iRozhlas.cz. Šternberk, Praha. 3. 10. 2022. Dostupné z: [https://www.irozhlas.cz/zpravy-domov/opava-dobran-psihiatrie-ministerstvo-zdravotnictvi-zpravy-lidska-prava\\_2210030500\\_ace](https://www.irozhlas.cz/zpravy-domov/opava-dobran-psihiatrie-ministerstvo-zdravotnictvi-zpravy-lidska-prava_2210030500_ace)

<sup>57</sup> Tamtéž.

*něco takového bylo naprosto nemyslitelné a kde by lidskoprávní organizace tohle nazvaly mučením.*<sup>58</sup> Zároveň přiznává, že omezovací techniky bývají, ač neomluvitelně, náhradou za nedostatek personálu a podobně. V nepřehledné situaci, kde dochází prakticky k mučení lidské bytosti kvůli „nedostatku personálu“ se snadno ztratí psychický či fyzický teror pod nálepkou „pro vaše dobro“.

Doktor Pfeiffer s námi na společné schůzce, jež sloužila jako příprava pro nastudování Přeletu nad kukaččím hnízdem, dále hovořil o jednotlivých excesech a možnosti propadu „mocí“, tedy o existenci sester Ratchedových mezi námi. Zmínil sice, že v románu je zachycena extrémní podoba opojení mocí, avšak to se může přihodit každému. A prostředí psychiatrických léčeben takovému hierarchizování ve smyslu „my – personál“ a „oni – pacienti“ přeje. Křehcí, nemocní lidé už v principu v podřízené roli, pak snadněji takovým autoritám podléhají a zneužívá-li někdo své postavení, je pro pacienta obtížné kamkoli se obrátit o pomoc. Počáteční stížnosti jsou smeteny ze stolu s tím, že (opět) „je všechno pro vaše dobro“. Záměrně užívám repliku z námi studované hry, neboť její blízkost mnohým zaznamenaným případům zneužívání nadřazené pozice vůči pacientům dokázala, že nás čeká práce na stále aktuálním tématu.

Díky setkání s doktorem Pfeifferem jsme došli přesvědčení, že Přelet nad kukaččím hnízdem nevypráví příběh z minulosti, v němž se ukrývá stále platná pravda o svobodě. Ne, i příběh sám je aktuální. A nad vším stojí systémový problém, který takové narušování lidské důstojnosti umožňuje a dává vzniknout novým „vrchním sestřám“.<sup>59</sup>

---

<sup>58</sup> Tamtéž.

<sup>59</sup> Komentář příslušníka ministerského týmu, který kontroloval podmínky v psychiatrických nemocnicích v Dobřanech a Šternberku: Z návštěvy si stále vybavuje izolační místnost, která má sloužit ke zklidnění pacienta, ve které byl místo záchodu jen kýbl se jménem. „*Představte si, že prožíváte první psychotickou ataku a dostanete se tady na to oddělení v době, kdy se potřebujete cítit bezpečně, abyste se mohli začít zotavovat nebo si vůbec uvědomit, že máte v životě nějakou nemoc,*“ popisuje. Online zdroj: [https://www.irozhlas.cz/zpravy-domov/opava-dobran-y-psi-chi-at-rie-ministerstvo-zdravotnictvi-zpravy-lidska-prava\\_2210030500\\_ace](https://www.irozhlas.cz/zpravy-domov/opava-dobran-y-psi-chi-at-rie-ministerstvo-zdravotnictvi-zpravy-lidska-prava_2210030500_ace)

### 4.1.3 Chaos a svoboda

Dramaturgie je činnost úzce spjatá jak s literaturou, tak výsledným divadelním tvarem. Prof. Jan Císař ji pojmenovává jako činnost „*na pomezí. Její existence vyjadřuje skutečnost, že určité divadlo převažujícího činoherního typu se pohybuje mezi literaturou a jevištěm.*“<sup>60</sup> Sám stojím pevně za tvrzením, že jako je divadlo dialogem mezi jevištěm a hledištěm, tak divadelní tvorba je dialogem tvůrců. Co ale dělat, pokud režisér i dramaturg přečtou stejnou látku značně odlišně?

V jinak funkční spolupráci se spolužačkou a dramaturgyní Kateřinou Studenou se při výkladu postav v přípravné práci na inscenaci vyskytl zásadní rozkol, totiž interpretace sestry Ratchedové. Její postava se, i díky fenomenálnímu výkonu Louise Fletcherové, stala synonymem chladné vypočítavé sociopatky, lidské zrůdy skryté za andělskou tvář a vybraným vystupováním. Konečně i Dale Harding po chvíli váhání přiznává, že „je to mrcha.“ Náčelník Bromden zase v románu sestru popisuje takto: „*Obličej má hladký, vypočítaný a dokonalý jako drahá panenka, pleť jako smalt tělové barvy, kombinace bílé a smetanové, dětsky modré oči, malý nosík, růžové nosní dírky – všechno to k sobě pasuje, až na tu barvu rtů a nehtů a velikost jejích prsou. Při výrobě došlo k nějaké chybě, když tomuhle jinak dokonalému výrobku přidělali tyhle velký, dočista ženský prsy, a je vidět, že ji to žere.*“<sup>61</sup> O to větší překvapení pro mne bylo, když Kateřina sestru Ratchedovou a její konání začala obhajovat. Tvrdila, že Ratchedová sice není pozitivní, ale ani úplně negativní postava a že McMurphy si za svůj konec může sám. S takovým tvrzením jsem se nemohl smířit. A přestože chápu pokus o nečernobílý náhled na postavu Ratchedové, která je například o svém volnu dobrovolnicí na charitě, její chování i jednání v průběhu knihy hovoří o opaku. Vrátím se zde k výše zmíněnému a dle mého nebezpečnému delegování viny na autority nade mnou či na instituci samu. Esencí takové morální pokroucenosti může být Adolf Eichmann. Muž, který měl na starosti metodiku transportů smrti a stál u zrodu plynových komor. Až do konce života však tvrdil, že „jen plnil rozkazy.“ Viděl-li na vlastní oči popravy, dělalo se mu fyzicky zle. Zapisoval čísla, počítal vagony a ke kolonce „odbaveno“ postupně přidával nuly. V rámci „instituce“ se stal spoluúčastným na jedné z nejodpornějších kapitol lidských dějin.<sup>62</sup> A pokud bychom brali věc fakticky, pak ano, opravdu jen plnil rozkazy. Posvěcení zločinu autoritou instituce a absence pocitu viny však zločin nesmaže. Stejně tak všechny dobré skutky sestry Ratchedové nevyváží její psychický teror na psychiatrickém oddělení. Skrze knihu denních záznamů ponouká

<sup>60</sup> CÍSAŘ, Jan. *Základy dramaturgie*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2009. ISBN 978-80-7331-146-9.

<sup>61</sup> KESEY, Ken. *Vyhodíme ho z kola ven*. Vydání druhé. Přeložil Jaroslav KOŘÁN. Praha: Odeon, 1980. Galérie moderních autorů. 9 s.

<sup>62</sup> Popsáno v ARENDT, Hannah. *Eichmann v Jeruzalémě: zpráva a banalita zla*. Praha: Mladá fronta, 1995. Souvislosti (Mladá fronta). ISBN 80-204-0549-6.

pacienty k vzájemnému donášení a odhalování slabostí, na denních terapiích se nesnaží o vytvoření bezpečného prostředí, kdy by měl zúčastněný svobodnou možnost se ostatním svěřit, ale nutí pacienty mluvit o svých problémech, manipulativními otázkami jim podsouvá takové myšlenky, které podkopávají jejich sebevědomí a samostatnost, a naopak utvrzují sestřinu nadřazenou pozici ve skupině. Krom trestání jednotlivců uplatňuje kolektivní vinu, čímž poštvává jednotlivé pacienty proti sobě, znemožňuje skupině držet při sobě. A co je nejdůležitější a pro mě absolutním argumentem o vině sestry Ratchedové, k pacientům, kteří se odmítají podvolit jejímu řádu, používá výhrůžek a následně i provádí elektrošoky, přivazuje je, znemožňuje svobodný pohyb a těch vyloženě nepohodlných se neváhá zbavit trvale provedením lobotomie, viz Ruckly i McMurphy.

To, že ona sama je zcela přesvědčena o tom, že koná dobro, je věc jiná. Skutečně věří, že svět, jaký si vysnila a jaký na oddělení stvořila, je bezpečný a pro přítomné vhodnější než svět tam venku. Je to svět, kde platí její pravidla a kde ona a jedině ona říká, co je správné a co nikoli. Nakonec výkladová rozepře skončila u toho, co bude ve výsledku *dramaticky* výhodné. Přelet nad kukaččím hnízdem není hrou o střetu dvou nesympatických jedinců, kdy nevíme, komu přát a na čí straně stát. Je hrou o svobodě. Do řádu, jenž Ratchedová buduje, ve skutečnosti nevstupuje chaos a bezpráví, jak si to ona vykládá. Naopak, do světa *nesvobody*, jež vytvořila k obrazu svému, vstupuje personifikace *svobody* a *nespoutanosti*. Randle Patrick McMurphy je svobodou, nesvobodu zas představuje sestra Ratchedová. To je základní východisko. Tímto bylo určeno další směřování u výkladu postav a režijně herecké práce. Bohužel soustředění se na *celek* mělo za následek, že mi u postavy McMurphyho během zkoušení unikaly sice podružné, ale přesto důležité motivace, o nichž se později rozepíšu.

#### 4.1.4 Randle Patrick McMurphy

Jen málo bouřliváků, flákačů a svobodomyšlných chlapíků si vydobylo takovou oblibu a všeobecnou známost jako literární postava Randle Patrick McMurphy. Svě v tom učinil také vynikající herecký výkon Jacka Nicholsona ve filmu Miloše Formana *Přelet nad kukaččím hnízdem*, za který byl oceněn svým prvním Oscarem po čtyřech neproměněných nominacích z předchozích let.<sup>63</sup> Ztvárnit na divadle postavu, jež vešla ve známost díky vynikajícímu výkonu jednoho z nejlepších herců své generace, je pro každého dalšího herce, který se má role ujmout, nesmírná výzva. Bylo by naivní myslet si, že divák přijde na *divadelní* *Přelet nad kukaččím hnízdem*, aniž by jej nepoměřoval s tím *filmovým*. Výhodu divadelní dramaturgie jsme spatřovali v tom, že již od počátku komunikuje s divákem jiným klíčem než film, totiž schizofrenním monologem indiána, který se tak stává svými vstupy jakýmsi průvodcem diváka, komentátorem viděného. Nic takového film nenabídl. Pro publikum je však jasné hned z počátku, že ač sledují stejný příběh, bude vyprávěn jinak, blíže knižní předloze.

Nesnadného úkolu, který by byl výzvou i pro velmi zkušené herce, se zhostil Stavros Pozidis, vysoký, statný, věčně dobře naložený kluk s předky z Řecka. Pamatuji si, že už na přijímacích zkouškách vynikal zářivým úsměvem, silným hlasem a sebejistým vystupováním. Dokáže dlouhé minuty bavit celou společnost u stolu, má zálibu v kartách, řezbařině, hře na kytaru. Rád a dobře jí a pije, pár kilo navíc ho nijak nerozhodí. Zkrátka: náš McMurphy.

---

<sup>63</sup> Pro srovnání: <https://www.csfd.cz/tvurce/182-jack-nicholson/oceni/>

#### 4.1.4.1 Tělo jako nástroj

Práci na postavě jsme zahájili ještě před první čtenou zkouškou. Stejně jako u mé bakalářské inscenace *Kafkova Procesu*, kde jsem ještě před oficiálním oznámením titulu kontaktoval zamýšleného představitele hlavní role, tak i zde jsem se sešel se Stavrosem již předem a upozornil ho na náročnost titulu, do něž jsme se chystali pustit. Oba jsme pak v diskusi narazili na několik překážek, se kterými se budeme muset vyrovnat. Jednou z nich byla fyzická připravenost herce na roli. U největších filmových produkcí je běžné, že herec má kvůli roli shodit, přibrat, nabrat svaly, či jinak ovlivnit své vzezření. To je v divadelním provozu těžko představitelné, ale má představa McMurphyho byla, krom všech aspektů, kterými Stavros oplýval, také značná fyzická zdatnost, ne snad vypracovanost, ale přeci jen postava takříkajíc „ve formě“. Na tom jsme se shodli a Stavros slíbil, že má v plánu shodit a nabrat sílu společným cvičením se spolužáky. Když to shrnu, k žádné velké tělesné transformaci nedošlo, a to z důvodu covidu, kdy většina lidí byla uvázána u sebe v bytě, a to se logicky podepsalo na jejich fyzické kondici. Zvolili jsme proto jiný přístup a co se zdálo nevýhodou, rozhodli jsme se změnit v devízu. McMurphy nemůže být těžkopádný, když někam přijde, je ho všude plno, srší energií. Že má pár kilo navíc? Je mu to fuk. Kdyby chtěl, složí tě ranou pěstí, ani nemrkneš. Tohle jsem Stavrosovi říkal, když bylo třeba dodat mu sebevědomí a klíč k vnímání svého těla z perspektivy postavy. Značně pomohla také výměna ve scénických poznámkách předepsaného *ručníku za župan*. Zůstala zachována nepatřičnost situace a ležérnost s jakou se po scéně McMurphy pohybuje, ubyl možný náznak studu, který pouhý drobný ručník vyvolával. Celou situaci podepřel Stavros řešením repliky: „říkala, že jsem pro ni prej, symbol mužnosti“.<sup>64</sup> Místo aby v tuhle chvíli ukazoval svaly či se jinak předváděl, naopak se coby postava shodil, udělal si sám ze sebe legraci. Vyvalil na sestru Ratchedovou holý pupek a řádně a labužnicky se po něm poplácal, což doprovodil hurónským smíchem. Tímhle „komentářem sebe sama“ jsme, věřím, překlenuli jednu z potenciálně značných obtíží.

Když vedu semináře na přehlídkách amatérského divadla nebo jinde a dojde řeč na recitaci či herectví, jako první vždy zmiňuji správné ukotvení sebe samého (těla) v prostoru. Ostatně bylo to jedno z prvních cvičení, s nímž jsme byli konfrontováni v rámci studia na DAMU v rámci předmětu scénická propedeutika.<sup>65</sup> naučit se být/existovat na jevišti, stát pevně, ukotvení v místě i situaci tady a teď. Může se to zdát banální, ale vědomí sebe sama a nejistota ohledně svého vlastního bytí v jevištním prostoru je z mých zkušeností obvyklým neduhem u amatérských herců. Jakmile chybí pomyslná pevnost v postoji, centrum, z něž herec vyzařuje energii, může se potom strhat, snažit, jak chce, ale jeho výkon bude publikem vnímán

---

<sup>64</sup> WASSERMAN, Dale. Kde kukačka hnízdo má: hra o 2 dějstvích podle románu Kena Keseye. Přeložil Luděk KÁRL, přeložil Jaroslav KOŘÁN. Praha: Divadelní a literární agentura, 1987.

<sup>65</sup> Pod vedením prof. Jana Buriana a prof. Jakuba Korčáka

přinejlepším vlašně. Jeho jistota v sebe samého je i jistotou při ztvárnění postavy. Je sám sobě nástrojem, na který a kterým bude hrát.

*„Materiálem je pro herce jeho vlastní tělo, jeho dech, jeho hlas, a celé jeho fyzické já. Hercovo tělo se musí ozývat jako kouzelné stradivárky jen na pouhý dotek mistrovny ruky. Dosažení takové schopnosti předpokládá nesmírnou práci a neustálé každodenní cvičení.“<sup>66</sup>*

V hodinách propedeutiky jsme byli vyzváni stoupnout si před ostatní. Už podle postoje, držení těla jsme mohli interpretovat vnitřní svět dané postavy, v tomto případě spolužáka. Ptali jsme se, zda je tělo v napětí, co dělají které svaly, jaký má výraz v obličejí apod. Vše zde zmiňuji proto, že v dlouhých vzájemných debatách s hercem o psychologické motivaci McMurphyho, jeho nitru a významu odkazu, jenž jeho postava zanechává, jsem opomenul to, čím bylo záhodno začít: a to je postoj. Nabádal jsem Stavrose, že při příchodu se musí McMurphy svou energií zmocnit prostoru. Zatímco ostatní pacienti jsou vyhaslé doutnající knoty, McMurphy žhne. Ale to už jsem poukazoval na výsledek. Až po dlouhém čase zkoušení jsme se konečně dostali zpět na začátek. Z čeho takové energické záření pramení? Z jistoty sebe samého v prostoru. Z pevného ukotvení. Michail Čechov v knize *O herecké technice* tuto jistotu a vyzařování nazývá *centrem*. Vyzařování z *energetického centra* za hranice hmotného těla herce má provázet každý hercův pohyb a „(...) vytvoří nový psychofyzický stav. Tento stav, který si budete uvědomovat stále silněji, lze nazvat, „přítomností herce na jevišti“.<sup>67</sup>

---

<sup>66</sup> Tairov, Alexandr, Osvobozené divadlo, Orbis, Praha, 1927

<sup>67</sup> ČECHOV, Michail Aleksandrovič. Hercova cesta: O herecké technice. Vydání druhé, první společné vydání v nakladatelství KANT. V Praze: KANT – Karel Kerlický pro AMU, 2017. Disk (Akademie múzických umění v Praze). 144 s. ISBN 978-80-7437-241-4.



#### 4.1.4.2 Energie aneb převzetí iniciativy ve hře i v životě

Dlouhé a náročné zkoušení si začalo vybírat svou daň. Ocitli jsme se s herci v bodě, kdy jako by se proces zastavil, zabředli jsme do racionalizování každého pohledu a pohybu, zkrátka jsme ustrnuli na místě. Znovu a znovu se mi vybavovala věta prof. Jana Buriana „*když režisér neví, herec odchází.*“<sup>68</sup> Cítil jsem se zahnaný do kouta sám sebou, látkou, touhou vypovědět velký příběh o svobodě, který mě i herce ve výsledku svazoval. Herci začali na zkoušky chodit bez energie, vytratila se počáteční euforie, a nakonec i jakákoli radost z práce. Ani já nedokázal soustředit zkoušení na celek dramatické situace a motivování postav, a tedy i herců, k jejímu řešení. V tu chvíli jsem se obrátil o jedné pauze na Stavrose, svěřil se mu se svými problémy a otevřeně mu řekl, že potřebuji, aby ostatní táhl. Táhl ve významu energie i cíle. Stejně jako ostatní pacienti postupně začínají následovat McMurphyho, tak jsem potřeboval, aby celý ročník následoval Stavrose. Bylo třeba vrátit se na začátek a znovu v sobě probudit touhu a energii po hraní a po životě, přesně takovou, jakou oplývá i McMurphy. Potřeboval jsem znovu probudit život, jak se o něm zmiňuje Michail Čechov: „*(...) jen na nás záleží, jestli kolem nás náš divadelní svět žije nebo umírá.*“<sup>69</sup> Svůj význam u převzetí iniciativy mezi spolužáky mělo i výše zmíněné vyzařování – tvůrčí vůle a potřeby řešit dramatickou situaci. Ač může mít herec jakékoli trápení, být unaven, nevyspán, leží-li na jeho bedrech velká role, je na něm, aby energií povzbudil všechny partnery, ti mu pak, jsou-li „probuzení“, energii vracejí. Divadlo je konec konců výměna energií. Mezi jevištěm a hledištěm i mezi herci na jevišti.

*„Vyzařovat na jevišti znamená dávat, vysílat. Opakem je přijímat. Skutečné hraní je neustálá výměna obojího. Na jevišti neexistují okamžiky, kdy herec může dovolit sobě – či spíš své postavě – zůstat v tomto smyslu pasivní, aniž by riskoval oslabení pozornosti publika a vytvoření pocitu psychologického vakuu.“*<sup>70</sup>

Podobný úkol pak ležel před herci představujícími pacienty psychiatrického ústavu. Jejich z principu pasivní role (sami se rozhodli opustit společnost tam venku a uklidit se do zdánlivého bezpečí za zdi léčebny) neznámá pasivitu jevištní. „*Skutečně přijímat znamená přitahovat k sobě s maximální vnitřní energií věci, osoby, události či situace.*“<sup>71</sup>

<sup>68</sup> Z konzultací nad probíhajícím zkoušením

<sup>69</sup> ČECHOV, Michail Aleksandrovič. *Hercova cesta: O herecké technice*. Vydání druhé, první společné vydání v nakladatelství KANT. V Praze: KANT – Karel Kerlický pro AMU, 2017. Disk (Akademie múzických umění v Praze). 113 s. ISBN 978-80-7437-241-4.

<sup>70</sup> ČECHOV, Michail Aleksandrovič. *Hercova cesta: O herecké technice*. Vydání druhé, první společné vydání v nakladatelství KANT. V Praze: KANT – Karel Kerlický pro AMU, 2017. Disk (Akademie múzických umění v Praze). 150 s. ISBN 978-80-7437-241-4.

<sup>71</sup> Tamtéž.

Věřím, že moment, kdy Stavros přijal vedoucí úlohu ve smyslu energetického táhnutí celé skupiny kupředu, byl v rámci procesu zkoušení zásadní. Dovedl své odhodlání tak daleko, že nikdy nevolal po pauze, neutíkal myšlenkami, neustále se během zkoušení plně koncentroval na situaci a každému momentu věnoval stoprocentní pozornost. Zmiňoval se mi pak, že poté, co ulehne do postele, nemůže spát, protože mu celé tělo tepe energií a odhodláním. Taková dedikace postavě se ukázala být nezbytnou pro (znovu)nastartování celého hereckého kolektivu. Teprve odevzdáním se vnitřnímu smyslu postavy, jíž zpodobňuje McMurphy, totiž personifikované svobodě, energii a radosti ze života, začal Stavros ovládat jeviště a situace tak, jak jsme od počátku zamýšleli. Přijal McMurphyho, pustil si jej pod kůži. Jen díky tomu mohl vzniknout výsledek, který předá upřímnou zprávu o nezpochybnitelnosti lidské svobody.

#### 4.1.4.3 Výklad postavy – od konce k začátku

„Nejdřív se musíte pokusit prozkoumat svou postavu a proniknout do ní, abyste si uvědomili, koho budete na jevišti hrát. K tomu můžete použít buď analytické myšlení, nebo psychologické gesto. V prvním případě si vybíráte dlouhou a pracnou cestu, protože rozum, obecně řečeno, není dost imaginativní, je příliš chladný a abstraktní, než aby mohl vykonávat uměleckou práci. Mohl by snadno oslabit a na dlouhou dobu oddálit vaši schopnost hrát. [...] V žádném případě tím nechci říct, že rozum a intelekt je třeba při přípravě role potlačovat, ale chci vás varovat, abyste se na něj neobraceli příliš často a nevkládali do něj své naděje. Zpočátku musí zůstat v pozadí, aby se nevnucoval a neomezoval vaše tvůrčí úsilí.“<sup>72</sup>

Inklinace k přílišné psychologizaci a racionalitě při přístupu k interpretaci postav je něco, s čím se potýkám prakticky při každé práci. Tak jako jsme dlouhou dobu bojovali s přesným uchopením postavy Josefa K. v bakalářské inscenaci Kafkova Procesu, podobné chyby jsem se dopustil i u Přeletu nad kukaččím hnízdem. Přestože spoléhám při režijním uchopení postav a společné práci s herci z velké míry na vlastní intuici, mou tendencí je příliš zabřednout do „rozprav o“. A místo jednotlivých motivů a konkrétních cílů postavy v situaci – čili průběžného jednání – mé vnímání zastíní výsledný obraz, téma, o kterém chci inscenací vypovídat. Vědomí, čeho chceme divadlem dosáhnout, co jím *chceme říct*, je důležité. A je podstatné, aby režisér tyto cíle verbalizoval a komunikoval s herci. Ale tím nevzniká situace. Tím může vzniknout přinejlepším obecná teze bez dramatického jádra.

Konkrétním příkladem může být postava McMurphyho. Hned na počátku jsme dospěli k pojmenování (vnímáno s nadsázkou) „hospodský ježíš“. Totiž chlap, co rád jí, pije, hraje karty, miluje se, zkrátka *žije*. Ale přesto tento povaleč a budižkničemu na konci nasadí vlastní krk proti zlu jménem Vrchní sestra. Neodejde z léčebny, když má možnost. Zůstane, protože se nechce vzdát, nechce opustit ostatní pacienty, u nichž si vzal za úkol, probrat je z letargie a vrátit jim odvalu i chuť do života. Nakonec sám o život přichází, když se rozhodne pomstít smrt Billyho Bibbita. A jen díky McMurphyho oběti náčelník Bromden našel odvahu a „dokázal nemožné“; vyrval z podlahy rozvodný blok z koupelny a prorazil jím díru v oknu a ochranném pletivu. Pak utíká, touží se vrátit ke svým kořenům, být svobodný. Dá se tedy říct, že McMurphy zemřel, aby náčelník (ale i ostatní) mohli žít. Žít, nikoli přežívat.

Analogii s životem Ježíše Krista v literární postavě McMurphyho spatřuje řada literárních vědců a dalších publicistů. George Boyd v akademickém žurnálu *Theology today* zmínil několik

---

<sup>72</sup> ČECHOV, Michail Aleksandrovič. *Hercova cesta: O herecké technice*. Vydání druhé, první společné vydání v nakladatelství KANT. V Praze: KANT – Karel Kerlický pro AMU, 2017. Disk (Akademie múzických umění v Praze). 176 s. ISBN 978-80-7437-241-4.

důležitých motivů, které jsou prochnuty celou knihou, a spojitost se zakladatelem křesťanství a vykupitelem dokládá.<sup>73</sup> Například při scéně plavby lodí s sebou bere McMurphy 12 spolupacientů, Ježíš měl 12 apoštolů. Rybaření na lodi pak je odkazem na slova, která Ježíš pronesl k prvním čtyřem učedníkům:

*„Jednou se procházel podél Galilejského jezera a uviděl dva bratry, jak házejí síť do vody. Byli to rybáři Šimon (později zvaný Petr) a jeho bratr Ondřej. Řekl jim: „Pojďte za mnou a udělám z vás rybáře lidí!“ Oni hned opustili síť a šli za ním. Poodešel dál a uviděl jiné dva bratry – Jakuba Zebedeova a jeho bratra Jana – jak na lodi se svým otcem Zebedeem spravují síť. Zavolal je a oni hned opustili loď i svého otce a šli za ním.“<sup>74</sup>*

Mučení elektrošoky zase asociuje Krista na kříži. Sám McMurphy si je této symboliky vědom, neboť na stole, ke kterému jej přivazují má ruce rozpažené do stran, a ptá se v tu chvíli: „dostanu taky trnovou korunu?“. A posledním, v tomto případě očistným rituálem křtu, je vytržení rozvodného bloku z koupelny.

*„Ozval se ohlušující třesk. Sklo se rozstříknulo do měsíce, jak průzračná studená voda křtící spící zem.“<sup>75</sup>*

Toho všeho jsme si byli dobře vědomi. Ale postavu je třeba vnímat v celku. V drammatizaci se v řadě situací dílčí motivace postav mění tak, jak přibývají nové a nové okolnosti. Postavu je třeba budovat celistvě. S vědomím celku, ale i pomocí detailů: *„Schopnost doceňovat detaily role jako součásti dobře integrovaného celku vám dále umožní hrát každý z těchto detailů jako malý celek, a tyto celky pak harmonicky spojí v jedno všezahrnující celistvé dílo.“<sup>76</sup>* Zásadní je nenechat počáteční cíl ovlivnit konečným cílem postavy. Ke konečnému cíli dochází postava sérií rozhodnutí, svým jednáním. Na samém počátku nepřichází McMurphy do psychiatrické léčebny, aby své spolupacienty „spasil“ a naučil žít. Ne, jeho důvody jsou mnohem prozaičtější, odklidit se z dosahu těžké práce a vydělat si pár dolarů vsázením se s blázný.<sup>77</sup> Takhle prosté to je. Teprve události následující tuto McMurphyho perspektivu, jak se ke svému pobytu v léčebně stavět, mění. Co platí pro režii či scénografii, platí stejně tak i pro herce: nehrajte na začátku konec. Pak totiž není o čem hrát.

<sup>73</sup> BOYD, George. *McMurphy as Christ Figure*. New York: Theology Today, 1972.

<sup>74</sup> Matouš, 4:18-22

<sup>75</sup> KESEY, Ken. *Vyhodíme ho z kola ven*. Vydání druhé. Přeložil Jaroslav KORÁŇ. Praha: Odeon, 1980. Galérie moderních autorů. 273 s.

<sup>76</sup> ČECHOV, Michail Aleksandrovič. *Hercova cesta: O herecké technice*. Vydání druhé, první společné vydání v nakladatelství KANT. V Praze: KANT – Karel Kerlický pro AMU, 2017. Disk (Akademie múzických umění v Praze). 149 s. ISBN 978-80-7437-241-4.

<sup>77</sup> Parafráze slov prof. Jana Buriana pronesených během soukromého rozhovoru.

#### 4.1.5 Sestra Ratchedová

O komplexnosti a náročnosti úkolu zahrát sestru Ratchedovou jsem již psal. Hned z počátku bylo jasné, že herečka Martina Jindrová, která se úlohy měla zhostit, stojí před velkou výzvou. A to z několika důvodů, z nichž asi nejzásadnějším je, že sestra je vlastně sama proti všem. Jak se dynamika skupiny proměňuje, celé oddělení drží na uzdě právě jen přirozená autorita vrchní sestry. Autorita je druh vyzařování a dle mého souvisí, ačkoli nikoli bez výjimky, s životními zkušenostmi. Je zřejmé, že by celý úkol byl pro Martinu jednodušší, kdyby byla zkušenou čtyřicetiletou herečkou, tedy věkově přibližně shodně s postavou sestry, již měla hrát. Autoritativní, střídmé, chladné vystupování, velké sebevědomí, rozhodnost, to byly určující rysy postavy, na níž jsme s Martinou začali pracovat, avšak jsou to zároveň rysy Martině značně vzdálené. Martina Jindrová je svým založením pohodářka, klidná, milá a ležerní. Šlo tedy o herecký protiúkol, nejen co se týče mentálního nastavení hodnotového žebříčku „co je správné a co nikoli“, ale i z hlediska psychofyzické existence.

Emoční náročnost úkolu prohluboval také v herečce stále sílící pocit vydělení z kolektivu. Jako by se dynamika skupiny ze hry, kterou zkusíme, přenášela do reálného života. S autoritou jsme pracovali podle poučky, že „krále hraje jeho dvůr.“ Autoritu nedělá to, jak se chová ten, kdo ji nosí, ale jak se k němu chovají ostatní. Zbytek postavy, aby co nejlépe fungovala, jsme se rozhodli podpořit vnějšími prostředky. Podobným způsobem, jaký Michail Čechov nazývá *imaginárním tělem*. „*Představte si, že ve stejném prostoru, který zabíráte svým vlastním skutečným tělem, existuje jiné tělo, imaginární tělo vaší postavy, které jste právě vytvořili ve své fantazii.*“<sup>78</sup> Takové tělo sestry Ratchedové stojí, chodí, sedí, zkrátka existuje vzpřímeně. Má vždy perfektně upravený zevnějšek. Když s někým hovoří, dívá se mu přímo do očí a téměř nemrká. Usmívá-li se, je to úsměv decentní a nedosáhne až do očí. Martina začala, aniž by kohokoli ze spolužáků upozornila, nosit do školy i ve svém volném čase podpatky a zvýrazňovat si ústa rudou rtěnkou. To mělo především dotvořit fyzickou podobu, která přímo ovlivňuje psychický rozměr ztvárňované postavy. Martina si také našla obsedantní gesto, jímž ukončovala situace; protočila svazkem klíčů kolem prstu a s cinknutím je sevřela v dlaní. Toto gesto podpořilo motiv majetnictví a vlády. Sestra se cítí být vládkyní dokonalého světa, který na oddělení vytvořila. Každý, kdo v tomto světě je, podléhá přímo jí, patří jí. Ona rozhoduje, kdo může a kdo nesmí odejít. Klíče má ona.

S nesmírně obtížnou úlohou si Martina poradila velmi obstojně. Přesvědčivost, s jakou vládla prostoru psychiatrické léčebny se prohlubovala reprízu od reprízy. A celý proces zkoušení i

---

<sup>78</sup> ČECHOV, Michail Aleksandrovič. *Hercova cesta: O herecké technice*. Vydání druhé, první společné vydání v nakladatelství KANT. V Praze: KANT – Karel Kerlický pro AMU, 2017. Disk (Akademie múzických umění v Praze). 184 s. ISBN 978-80-7437-241-4.

reprízování spojený s hereckým protiúkolem byl přínosný nejen pro herečku, ale také pro mě  
coby režiséra.

#### 4.1.6 Náčelník Bromden

Přístup ke zkoušení role náčelníka Bromdena, kterého ztvárnil Tomáš Weisser, se od ostatních odlišoval. Náčelník, indián, v drammatizaci také průvodce a ústřední postava. Jeho role má dvě zásadní polohy. Dramatizace je strukturována do situací odehrávajících se v přítomném čase v denní místnosti psychiatrické léčebny, a do náčelníkových monologů. V těch náčelník hovoří a barvitým, schizofrenně metaforickým jazykem popisuje svůj úhel pohledu na společnost, oddělení, McMuphyho. Náčelníkův vnitřní svět je úzce spjatý s fyzickými překážkami předepsanými a jasně formulovanými jak předlohou, tak drammatizací. Po diskusi jsme došli k závěru, že *mutismus* (ztráta řeči) a *hluchotu* sice Bromden předstírá, ale jinými projevy, jak jsou popsány, opravdu trpí. Schizofrenie se projevuje v tom, jakým způsobem vnímá a popisuje realitu. Autorovi indiánova nemoc slouží jako umělecká zkratka k popsání toho, co se odehrává „pod povrchem“. Jak je společnost sešňerovaná, mechanizovaná, jak je v ní člověk jen kolečkem ve velkém soustrojí. Nicméně *schizofrenie* a *katonie*, tedy chronická ztuhlost, byly pro nás při tvorbě postavy určující.

Zároveň je třeba dodat a podtrhnout, že nemoc automaticky nedegraduje lidskou bytost na *pacienta*. Zůstává především člověkem se všemi právy, které svobodné bytosti náleží. Z toho, jak náčelník hovoří o svém dětství, o vztahu s otcem, o vykořeněnosti jeho lidu, se zdá, že schizofrenie propukla jako reakce na neutěšenou situaci. Vlastně byl do stavu strnulosti a nemohoucnosti dohnán společností, v níž pro něj a jeho způsob života už nebylo místo. To všechno jsme s Tomášem důkladně a dlouze probírali. Bavili jsme se o odkazu amerického domorodého obyvatelstva, systematickém vytlačování bílými přistěhovalci, o *Stezce slz*.<sup>79</sup> Součástí práce na postavě bylo i rozšíření přehledu o bolesti národů původních obyvatel Ameriky, neboť, jak se domnívám, i z těchto bolestí pochází křehkost a bolest náčelníka Bromdena.

Další fáze zkoušení sestávala z individuálních setkání, jakýchsi atmosférických seancí, kde jsem chtěl s Tomášem rozvinout niterný Bromdenův svět, kam uniká před realitou. Nechával jsem Tomáše ve tmě za sugestivního a imaginativního hudebního podkresu<sup>80</sup> sedět, ležet či stát a byl jsem mu slovním průvodcem jeho imaginací. Zkoušeli jsme odpoutávat mysl od těla a unikat s ní do dalekého kraje indiánova dětství. Nechával jsem Tomáše letět nad vysokými horami, plout průzračnými jezery a procházet nerušeně hlubokými hvozdy panenské přírody.

---

<sup>79</sup> Cesta slz (anglicky The Trail of Tears), v čerokijštině Nunna daul Isunyi – „cesta, na které jsme plakali“ referuje o největší tragédii v historii kmene, při které došlo k usmrcení více než 4 000 obyvatel, ztrátě veškerého majetku a do značné míry i cti a vlastní identity. Pro srovnání: <https://cs.wikipedia.org/wiki/Čerok%C3%ADov%C4%99>

<sup>80</sup> například „ritualizovaná“ hudba ukrajinské skupiny DakhaBrakha, pro srovnání: <https://www.youtube.com/watch?v=qt6E5yxy-uc>

Od volné mysli, imaginativních asociací jsme pokročili k vnímání těla a hledali *psychologické gesto* (dále jen PG) podle Čechova, které by vyhovovalo Bromdenově postavě a vyjádřilo jeho strach, sevřenost, křeč, malou duši ve velkém těle. PG jsme určili coby nástroj v přístupu k postavě, která je absolutní většinu času přítomna na scéně, ale (zdánlivě) nic nedělá. Mluví za ni tedy její fyzično, tělo. Hledali jsme hmatatelné jádro postavy, její páteř. *„Když používáte PG jako prostředek ke zkoumání postavy, děláte ve skutečnosti mnohem víc. Připravujete se k jejímu hraní. Tím, že vypracováváte, vylepšujete, zdokonalujete a cvičíte PG, stáváte se stále více svou postavou. Probouzejí se ve vás city a vůle. Čím dál v této práci postupujete, tím víc vám PG odhaluje celou postavu ve zhuštěné formě a vy se zmocňujete jejího nejvlastnějšího jádra. (...) Nebudete muset tápat a bloudit bez cíle, jak se často stává, když začínáte vytvářet svou roli, aniž byste nejprve našli její páteř. PG vám dá právě tuto páteř.“*<sup>81</sup>

Další a poslední částí individuálního zkoušení a interpretování postavy Bromdena byla práce na textech monologů. Vycházeli jsme zde ze zvolených PG. Nechával jsem Tomáše využívat získané zkušenosti z jevištní meditace, z níž měl ve chvíli, kdy Bromden „dopluje“ v myšlenkách k duchu svého otce, začít k němu promlouvat. Otec je totiž ten, na koho se ve svých monologech Bromden obrací. Když McMurphyho odvádějí ze scény poté, co napadl sestru Ratchedovou, nevolá Bromden jeho jméno, ale dovolává se svého otce, neboť je to právě on, koho v McMurphyho a jeho energii a síle vidí.

Tomáš Weisser má velký dar vládnout hlasem, ale zrazuje jej sebedůvěra v sebe samého a své tělo. Teprve propojením těla a mysli, zklidněním, může být herecký výsledek celistvý a upřímný. Křeč, v níž se nachází náčelník Bromden – postava, svazovala bohužel i Tomáše – herce. Čechov podotýká, že skutečná síla gesta musí být víc psychická než fyzická.<sup>82</sup> Snažili jsme se tedy co nejpřesněji najít balanc mezi tělesným sevřením a útekem do volné mysli. Věřím, že například ve scéně, kdy se McMurphy ocitne s náčelníkem sám a konfrontuje ho se svou hypotézou, že Bromden vše jen předstírá, dokázal Tomáš v detailu, náznaku, ale přesto efektně proměnit celé své tělo, jeho vnitřní napětí, postoj, pohled. Celou dobu jsem měl možnost na jevišti sledovat křehkou, neohrabanou a zranitelnou bytost. Po závěrečném vyrvání „bedny“ a otevření průchodu ven, viděl jsem odcházet svobodnou bytost. Právě to považuji za esenci proměny postavy náčelníka Bromdena a tu se Tomášovi podařilo sdělit.

---

<sup>81</sup> ČECHOV, Michail Aleksandrovič. Hercova cesta: O herecké technice. Vydání druhé, první společné vydání v nakladatelství KANT. V Praze: KANT – Karel Kerlický pro AMU, 2017. Disk (Akademie múzických umění v Praze). 177 s. ISBN 978-80-7437-241-4.

<sup>82</sup> ČECHOV, Michail Aleksandrovič. Hercova cesta: O herecké technice. Vydání druhé, první společné vydání v nakladatelství KANT. V Praze: KANT – Karel Kerlický pro AMU, 2017. Disk (Akademie múzických umění v Praze). 178 s. ISBN 978-80-7437-241-4.



#### 4.1.7 Scénografie: artikulace tématu

Režisér (alespoň do jisté míry) nemusí být výtvarník. Důležitá je pro jeho úlohu zejména dramatická funkce prostoru a jeho tematizace. Jsou případy režisérů-scénografů, kteří jsou sami tvůrci výtvarného řešení inscenace. Pro mě je však podstatný nejen výsledek, ale proces, jakým o scénografii se scénografem uvažujeme, dialog. Další hlas, názor a pohled vnímám jako cenný příspěvek k úvahám, jak divadelně vypovídat, jak jevištními prostředky formulovat námi zvolené téma. Právě díky scénografii, která má jak konstrukční (vzhledem k tomu, jak se k ní stavějí herci), tak tematickou úlohu, se jevištní prostor stává z pouhého fyzického prostoru prostorem smyslu, tedy prostorem dramatickým.<sup>83</sup>

Nepovažuji se za výtvarníka. Pokud čtu hru, představuji si nálady, obrazy, nechávám imaginaci volně pracovat. Snažím se, alespoň v počátku takových úvah, neomezovat praktickými okolnostmi. Svě neukotvené představy, inspirace a zásadní tematické rozměry díla pak sdílím se scénografem či scénografkou. Od prvního ročníku, kdy jsme v rámci scénické propedeutiky pracovali společně se studenty Katedry scénografie, spolupracuji se Zuzanou Štěpančíkovou. Máme za sebou řadu školních a mimoškolních projektů. Na základě mých (často mlhavých) představ dokáže vybudovat prostor, který se může stát místem dramatického zápasu. Ponechává si vždy něco ze své vlastní imaginativnosti, mé návrhy a náměty bere v potaz a následně je, jako každý dobrý architekt, překračuje a rozvíjí.<sup>84</sup> V neposlední řadě taková scénografie vypráví podstatnou část příběhu.

Na počátku našich úvah o Přeletu nad kukaččím hnízdem byl obraz vysoko na obloze letících hus, o kterých se zmiňují McMurphy s Bromdenem během vzájemného soukromého rozhovoru. Letící hejno, jehož stíny se spolu s mříží odrážejí na podlaze psychiatrického ústavu. Dale Wasserman si byl během tvorby dramatisace dobře vědom, proč musí právě situace „noční rozpravy“ dostat tolik prostoru. Náčelník přiznává předstíranou němost, hovoří o svém otci, o strachu ze světa, a o tom, co pro ostatní na oddělení znamená McMurphy. Divoké husy jsou onou, v tu chvíli nedosažitelnou, svobodou. Nejen vnější, představovaná mřížemi na oknech, ale i vnitřní nesvoboda v sobě samých, to je to, co drží pacienty v područí Ratchedové, co zabraňuje lidské bytosti postavit se za to, co je správné.

---

<sup>83</sup> VOSTRÝ, Jaroslav. Scénologie dramatu: (úvahy a interpretace). Praha: KANT, 2010. Disk (Akademie múzických umění v Praze). 148 s. ISBN 978-80-7437-036-6.

<sup>84</sup> Přirovnání k architektům použil režisér Thomas Ostermeier při zmínce o svém dvorním scénografu Janu Pappelbaumovi. OSTERMEIER, Thomas in CHALAYE, Sylvia. Arles: 2006. 39 s. Překlad z GORIAUX PELECHOVÁ, Jitka. Divadlo Thomase Ostermeiera: na cestě za novým realismem. Praha: KANT, 2014. Disk (Akademie múzických umění v Praze). 122 s. ISBN 978-80-7437-146-2.

Od toho se odvíjely naše další úvahy o prostoru. Stěžejní byla jeho konkretizace ve smyslu účelu a tematizace celku. Co prostor znamená pro postavy, které se v něm pohybují, jak se k němu vztahují. Čím je prostor? Hrajeme-li o svobodě, prostor, kde se děj odehrává (kam jej zasadil autor dramaturgie), tedy denní místnost, je vizuálním ztvárněním nesvobody. I prostor může být okolností, překážkou pro postavy, které může nutit jednat. V tomto případě mluvíme o sterilním, bezbarvém a ubíjejícím nemocničním prostředí definovaném zelenkavým linoleem a umakartovými stoly a židlemi. Vybavenost denní místnosti doplňuje stará várnice na čaj, jaké si všichni pamatujeme ze školních jídelen, pár pastelek a papírů infantilizujících dospělé osazenstvo léčebny a špatně fungující televize. Cílem pro nás bylo vytvořit prostor, který by apriori působil co nejméně osobně, vřele a příjemně. Prostor, v němž jakákoli radost, rozpustilost či svoboda nemají místo. To je prostor, jak jej utváří velká sestra. Vše zdánlivě bez poskvrny, sterilní, uklizené, přesné – ale nic z toho není pro lidské.

Místo, kde nedoutná ani náznak chuti do života jsme měli, bylo však třeba jej něčím podtrhnout. Otázka, před kterou bude stát každý inscenační tým, který si Přelet nad kukaččím hnízdem vyvolí ke zpracování, je: co se sestrou. Důležitým místem, jehož pozice není v textu dramaturgie přesně definována a který je i není v prostoru denní místnosti, je sesterna. Místnost, kde sestra Ratchedová tráví většinu času, slouží jako stálá připomínka její přítomnosti. Přestože není přímo s pacienty, divák i pacienti ji za ochranným sklem stále vidí a mohou sledovat její reakce na aktuální dění. Vzniká tak schizofrenní atmosféra, kdy pacienti, ač zdánlivě sami, cítí se být neustále pod dohledem, bez špetky soukromí a nemohou si být jisti, co v místnosti sester slyšet je a co nikoli. Umocňuje se tak dojem neutuchajícího „fízlování,“ jak jej pojmenovává McMurphy.

Neboť prostorem psychiatrické léčebny vládne Ratchedová, rozhodli jsme se podpořit dojem neochvějnosti moci a nadvlády tím, že jsme místnost sester umístili doprostřed jeviště (v mírně zadním plánu) do jakési vyvýšené kukaně. Inspiračním zdrojem nám v tomto případě byly strážní věže z velkých věžeňských komplexů. Podpořila se tak neustálá přítomnost sestry Ratchedové. Lhostejno zda v sesterně byla či nikoli, struktura sama se stala symbolem sestry a její vlády nad oddělením. Vznikl tím i velmi konkrétní objekt, proti němuž je možnost se, coby rebelující pacient, vztahovat. Takové scénografické řešení bylo sice tematicky i obrazově působivé a funkční, ovšem konstrukce to byla tak výrazná, že se nepodařilo zcela zachytit postupné „snižování“ sestřina vlivu. Divadelně nejpůsobivější a nejvýhodnější by bylo zničení kukaně v závěru inscenace. Bohužel takové řešení se však ukázalo technicky neproveditelným. Tedy jsme alespoň využili kukaň coby symbol moci během závěrečného mejdanu, kdy si pacienti zahrají na „dobývání pevnosti“ a tuto „pevnost“ (kukaň) následně vezmou ztečí, dobudou, znesvěťí.

Dispozice divadla DISK poskytovaly celkem tři možné směry příchodů a odchodů. V předním plánu vlevo a vpravo a pak v zadním plánu technický východ. Jedním z úkolů scénografie bylo podtrhnout motiv rozdělení na svět léčebny a svět tam venku. Zuzana proto navrhla levý východ směřující do foyer divadla obestavět železnou konstrukcí s pletivem a bezpečnostním zámkem. Tak bylo jasné, že nikdo bez pověření se nedostane dovnitř ani ven. Z venku přichází McMurphy, Candy Starrová (v doprovodu jednoho z ošetřovatelů) – oba přinášejí do oddělení energii, živelnost, tedy něco pro pacienty přitažlivého a svěžího. Kus divadelní magie pak zafungoval na samotném konci inscenace, kdy indián vyrve ze země bednu s elektrickými rozvody, tím zkratuje elektroniku a mříž se sama od sebe otevře.

Tak se dostávám k dalšímu důležitému scénickému prvku a tím je právě ona bedna. V originále se jedná o rozvodový blok v koupelně. My jsme vycházeli z předpokladu, že celé oddělení je elektronicky řízeno, kukaň, osvětlení, kamerové systémy, bezpečnostní zámky. Bedna s rozvody, kterou se McMurphy neúspěšně pokouší vyrvat ze země, je tak vlastně srdcem celého systému. Tím, že náčelník na konci dokáže nemožné, tedy, že ji skutečně vytrhne ze země, se celý systém hroutí. Toho mohlo být dosaženo jen díky McMurphyho oběti, jen díky ní našel náčelník znovu odvalu a sílu.

Snažili jsme se, aby bylo se scénografickými prvky pracováno účelně v rámci komunikace tématu i v rovině logiky. Aby se jednotlivé přítomné věci z *pouhých kousků či součástí vybavení (případně jenom jejich náznaků) stávaly plnoprávnými motivy či dílčími tématy, které vždycky představují průsečíky reálné (smyslově působící) roviny a roviny tematické (tj. roviny smyslu).*<sup>85</sup>

---

<sup>85</sup> VOSTRÝ, Jaroslav. Scénologie dramatu: (úvahy a interpretace). Praha: KANT, 2010. Disk (Akademie múzických umění v Praze). 149 s. ISBN 978-80-7437-036-6.

#### 4.1.8 Scénická hudba: atmosféra, rytmizace, situace

Hudbu v inscenaci jsem vždy vnímal jako doplněk – dokreslení či podtržení situací, emočního stavu postavy apod. Teprve díky soustavné práci pro rozhlas, kde vizuální vjem odpadá a zůstává pouze vjem sluchový, jsem začal chápat skutečnou sílu a potenciál hudby v rámci dramatického díla. Jednu z prací mimo DAMU, konkrétně symbolistické drama *Slepí* od Maurice Maeterlincka na Pražské konzervatoři jsem pojal jako seanci, společný rituál, v němž hrála hudba výsadní úlohu. Kytarista byl přítomen po celou dobu představení a (spolu)určoval tempo situací, ambientními prostředky byl zásadním (spolu)tvůrcem atmosféry s využitím minima hudebních motivů. V inscenaci *Slepců* jsem cíleně převrátil obvyklou důležitost z hlediska divácké percepce. Obvykle nejzásadnější scény podkreslí hudba, aby dala takové situaci řádně vyniknout. Je-li třeba koncentrovat pozornost, rozsvítí se reflektor a rozjasní stěžejní postavu. Chtěl jsem podtrhnout ty nejzásadnější momenty naopak tichem. Stejně jsem velmi mírně pracoval se světlem, snažil jsem se jej použít minimum a nechat diváky netradičně spoluprožít sdílenou tmou, kdy se ostatní smysly zbystří a zdůrazní detaily, které v „tradičně“ koncipovaném divadle nemusí nevyniknout. Vycházel jsem z myšlenky švýcarského hudebního skladatele Artura Honeggera, který prohlásil:

*„Mým cílem je vytvořit takovou tmou, aby i jediný plamen svíce působil coby nebeská zář.“<sup>86</sup>*

Bylo to poprvé, kdy jsem cíleně koncipoval divadelní inscenaci jako o hudební a z velké míry sluchovou kompozici. V prostoru arény rozprostření herci mluvili v různých situacích často přes sebe a vytvářeli plochy slov, masu, která, ve spojení s stále přítomnou hudbou, vytváří skladbu hlasů a tónů majících za cíl komunikovat téma (náladu, polohu) inscenace, tedy kompletní a úplnou ztrátu sebe sama. Smutek, prázdno a strach před propastí, nad níž lidstvo stojí.

Autorem hudby k *Přeletu nad kukaččím hnízdem* byl Haštal Hapka, student skladby na HAMU. Ve společných úvahách nad daným dílem jsme dospěli k potřebě hudebně zachytit dvě zásadní linky: Systém, mašinérii společnosti, tedy zpřítomnit hudebně vnitřní strach náčelníka Bromdena, a v kontrastu k tomu přidat klidnou, relaxační hudbu, takzvanou „výtahovou“, která by hrála pacientům na oddělení. U první ze zmíněných hudebních linek jsme vycházeli ze schizofrenních popisů náčelníka Bromdena.

---

<sup>86</sup> Jak jej citoval v hodinách *Hudby* prof. Vladimír Franz

„(...) Slyšíš, táto? Černá mašina. Spustili ji tam, osmnáct pater pod zemí. Vstrčí člověka na jednom konci a na druhým jim vyleze přesně to, co chtějí. (...) Mají síť po celý zemi – samý takový fabriky, jako je tady, a spravují v nich to, co porouchali venku. Obrovskej kombinát, táto. Obrovskej. (...)“<sup>87</sup> Byla to právě ona zmíněná „černá mašina“, kterou bylo třeba hudebně zpřítomnit, která by invazivně vstupovala do náčelníkových monologů, a její zesilující intenzita by byla obrazem postupujícího zoufalství a strachu. Haštal nakonec ideální zvuk, který by takový stroj připomínal, našel ve velkém kovovém tkalcovském stavu, zvuk následně elektronicky upravil a výsledek byl všeobjímající zvuk, který pohlcoval prostor a vytvářel téměř hmatatelné nebezpečí pro náčelníka krčícího se uprostřed. Přestože situace se stále se zesilující „černou mašinou“ a náčelníkem pokoušejícím se ji překřičet, věřím, divadelně fungovaly, představitel Bromdena Tomáš Weisser se s takovým řešením nikdy úplně nesmířil. Okolnost hlasitého podkresu, který musí coby postava *překřičet* sice byla *dramatická* ve smyslu překážky k překonání a vybízející k jednání, zabránila ale Tomášovi podle jeho slov plně využít všechno z cenného zkušebního procesu, kdy jsme společně otevírali imaginaci a zhmotňovali vnitřní svět postavy. Nutno podotknout, že jsem nakonec zvolil cestu, která sice herci brala radost z role, ale sloužila pro celek inscenace. Další změny jsem odmítl, neboť jsem nechtěl zasahovat do již fungujícího aspektu inscenace. Pokud bych stál před stejným rozhodnutím, pokusil bych se najít kompromis, tedy takové řešení, které „pomůže“ herci, ale zároveň zachová všechny potřebné parametry z hlediska divadelního tvaru a vyprávění.

Stran relaxační hudby jsme uvažovali ve smyslu *kontrapunktu*, tedy původně techniky hudební skladby, kterou ruský režisér, herec a divadelní teoretik Vsevolod Mejerchold upravil pro jeviště ve snaze narušit jednotu mezi jednotlivými složkami inscenace, vnést mezi ně určitou disonanci a podtrhnout jejich samostatnost a nezávislost v rámci divadelního celku. Obecná tonalita hudby vstupuje do kontrastu s obecnou emocionální tonalitou dané scény.<sup>88</sup> Nezacházeli jsme ani v nejmenším tak daleko jako Thomas Ostermeier, který podle Jitky Goriaux této techniky využívá především k vytvoření efektu distance a zcizení od jevištního dění.<sup>89</sup> Ale byla pro nás způsobem, jak zdůraznit motiv navenek fungujícího oddělení, v němž přitom dochází k nejhorší možné šikaně a dehumanizaci jedince. Takový kontrast vyvolá v divákovi reakci na nepatřičnost hudebního motivu, ale skrze postavy, které jsou stále v situaci a pociťují její váhu, vnímá kontrast mezi formou a obsahem o to silněji. Technika

---

<sup>87</sup> WASSERMAN, Dale. *Kde kukačka hnízdo má: hra o 2 dějstvích podle románu Kena Keseye*. Přeložil Luděk KÁRL, přeložil Jaroslav KOŘÁN. Praha: Divadelní a literární agentura, 1987.

<sup>88</sup> GORIAUX PELECHOVÁ, Jitka. *Divadlo Thomase Ostermeiera: na cestě za novým realismem*. Praha: KANT, 2014. Disk (Akademie múzických umění v Praze). 185 s. ISBN 978-80-7437-146-2.

<sup>89</sup> Tamtéž.

kontrapunktu byla jednou z několika složek inscenace, které by z mojí strany zasloužily větší péči, promyšlenější užití a prokomponování celým tvarem.

#### 4.1.9 Proces a percepce

Magisterskou práci píši se značným odstupem. Vedly mě k tomu okolnosti se školou nesouvisející; mezi nimi potřeba postavit se na vlastní nohy, ztráta bydlení a dlouhodobého vztahu, nutnost najít práci a udržet se, pokud možno, v umělecké branži. I tak je snadné vzpomenout na nejtěžejnější faktor, který ovlivnil zkoušení *Přeletu nad kukaččím hnízdem*. Bezprecedentní situace celosvětové pandemie roztřela zkoušení vedví a téměř znemožnila inscenaci reprízovat. Během pandemie Covidu-19 ocitlo se nejen divadlo, ale i kultura obecně v paralyzovaném stavu.

Vzhledem k tomu, že poslední epidemií, která měla celosvětový dopad a dotkla se více méně každého vzhledem k vyhlášeným bezpečnostním opatřením byla *španělská chřipka* (1918–1920), lze říci, že pandemie Covidu-19 byla pro nás dosud nezažitou zkušeností. Strach z dopadů měl mnoho podob. Krom obav o vlastní zdraví a zdraví blízkých svou roli hrála náročnost finanční situace, zavřené podniky, nemožnost kulturního vyžití, omezení svobodného pohybu. Takový tlak měl za následek výrazné zhoršení psychického zdraví u větší části populace. Autoři Winkler a kol. ve své práci prokázali zvýšení prevalence alespoň jednoho ze sledovaných symptomů (úzkostné poruchy, příznaky deprese, riziko sebevraždy a poruchy spojené s konzumací alkoholu) u nehospitalizovaných dospělých osob v ČR během karanténních opatření v době pandemie COVID-19 ve srovnání s rokem 2017.<sup>90</sup> Prevalence příznaků těžké deprese i rizika sebevražedného chování se v době COVID-19 ztrojnásobila, prevalence úzkostných poruch téměř zdvojnásobila. S vyšší pravděpodobností duševního onemocnění byly spojeny zejména silné obavy, ať již z nemoci COVID-19, nebo z jejích ekonomických dopadů.<sup>91</sup>

A v této psychicky i ekonomicky náročné situaci platili studenti uměleckých škol, jimž se blížil vstup do profesionálního provozu, za obzvlášť zranitelnou skupinu. Soustředěná čtyř až pětiletá práce mohla bez možnosti prezentace sebe samých a svých schopností přijít vniveč. Eva Salzmánová, pedagožka herectví našeho ročníku, pro Český rozhlas uvedla: „Pro začínajícího herce je sezóna v Disku naprosto klíčová. A pokud o tuto možnost závěrečné fáze studia studenti přijdou, tak to pro ten ročník považují za skoro likvidační. Ti herci musí pocítit, co to je kontakt s živým publikem, co dělá divadlo divadlem. Musí si ověřit jaké jsou reakce publika a musí na ně umět reagovat.“<sup>92</sup>

---

<sup>90</sup> za použití Mini International Neuropsychiatric Interview – MINI

<sup>91</sup> Winkler P, Formanek T, Mlada K, Kagstrom A, Mohrova Z, Mohr P, Csemy L: Increase of prevalence of current mental disorders in *the context of COVID-19: analysis of repeated nationwide cross-sectional surveys*. *Epidemiology and Psychiatric Sciences* 29, e173, 1-8.

<sup>92</sup> Pro srovnání: [https://www.irohlas.cz/kultura/divadlo/zavrena-divadla-dopad-na-studenty-koronavirova-opatreni\\_2102080941\\_onz?fbclid=IwAR2qkLJ7tdEZzFxxfJ7E32h2yrrXiJA9j4u4bCF0m\\_m\\_D1FPd0pGEIvZTI](https://www.irohlas.cz/kultura/divadlo/zavrena-divadla-dopad-na-studenty-koronavirova-opatreni_2102080941_onz?fbclid=IwAR2qkLJ7tdEZzFxxfJ7E32h2yrrXiJA9j4u4bCF0m_m_D1FPd0pGEIvZTI)

Práci na *Přeletu nad kukaččím hnízdem* považuji rozsahem i mírou investované energie stále za jeden z nejnáročnějších projektů, jichž jsem byl součástí. Režisér má bohužel tu nevýhodu, že je z podstaty své profese osobou vůdčí, iniciační. Nemohl jsem si tedy dovolit „vézt se s ostatními“, ale po celou dobu se snažit ostatní motivovat, vést a směřovat k cíli. S každou další překážkou padala na mě víc a víc odpovědnost za celý tvar a nutnost dotáhnout jej do důstojného konce. A každou takovou překážku jsem nesl stále úkorněji.

Zkoušení velkého a náročného titulu provázely od počátku obavy, ale zároveň nadšení zúčastněných. Prvotní nadšení logicky postupem času opadá, obzvláště, natáhne-li se zkoušení vlivem zdravotnických nařízení téměř na celý rok. V této situaci bylo zásadní udržet koncentraci na téma a řešení situací. Ale již po poměrně krátké době jsme, ze značné míry mou vinou, soustředili příliš pozornosti (a příliš brzy) na jednotlivosti bez vědomí celku a směřování k cíli situací. Herci byli bez energie a bez nálady. Začali místo obsahu zkoušení řešit osobní starosti a promítali své obavy z blížícího se konce studia a možností uplatnění přímo do zkoušek. Narážel jsem pak na nechuť a místy i neschopnost zkoušet, sám v tu chvíli stravovaný pochybnostmi a nejistotou, které bych si coby režisér neměl dovolit nechávat ovlivňovat mou práci. A jedno kauzálně vyvolávalo druhé.

Prozatímním řešením se stalo dobrovolné setkání mimo zkoušku, které jsem pojal jako společnou meditaci a která skutečně trochu „vyčistila vzduch“. Vzápětí však přišel první lockdown a my museli projekt prozatím uložit k ledu.

Snažil jsem se přistupovat co nejdůsledněji k jednotlivým postavám a spolupracovat s herci, pomoci jim najít cestu, jakou se vydat. Při tom je důležité nechat hercům coby tvůrčím umělcům dostatek prostoru a coby režisér především stavět situace tak, aby byli herci vedeni k průběžnému jednání.

Wassermanova dramtizace ponechává tvůrcům značný prostor co se týče interpretace vedlejších postav. O společné tvorbě s Bárou Křupkovou, která hrála Martini, napsala Martina Jindrová, představitelka sestry Ratchedové toto:

*„Vítek obecně na začátku zkoušení obvykle jde takovou trochu experimentálnější cestou pomocí cvičení, která se vydávají až do nitra člověka, abychom našli co nejpravdivější inspiraci k tvorbě. Občas jsou ta cvičení dle mého názoru za hranou, ale když Vítek najde tu správnou hranici, stojí to za to. Například se spolužačkou Bárou Křupkovou dělali cvičení pro rozvíjení postavy Martini, u které si určili, že byla v dětství znásilněná, spočívající v tom, že se snažili co nejvíce přiblížit té představě. Zavřeli se na učebně, Bára ležela se zavřenýma*



*očima a Vítek jí říkal, co si má představovat. Nejdříve to měly být její reálné vzpomínky z dětství, pak do nich začal projektovat Martinin příběh, aby si to dokázala živě představit, a aby se přiblížila pocitu situace. S touhle nově nabytou zkušeností pak zkoušela zahrát situaci, kdy se jí zhmotňuje halucinace v podobě násilníka. Pamatuji si, že mi říkala, že to bylo intenzivní, ale dost jí to pomohlo v chápání její postavy.<sup>93</sup>*

Jsem si vědom, že se takovým stylem zkoušení a práce pohybuji na hraně, ovšem vždy je podmínkou konsensus obou zúčastněných stran. Snažím se hranici, již herec či herečka nemohou či nedovedou obsáhnout, co nejcitlivěji posunout, nikoli násilím překročit.

Stejného pohybu „na hraně“ jsem se dopustil ještě jednou, a to s celou skupinou. Stalo se tak po nesmírně vyčerpávající a nepříjemné zkoušce, kdy vyplavaly všechny negativní emoce (ať už související se zkoušením či s osobní situací zúčastněných) na povrch a herecký kolektiv, jinak dle mého mimořádně semknutý přátelskými vztahy i společnými uměleckými projekty, jako by se v tu chvíli rozpadl. Tehdy jsem navrhl udělat něco ve stylu skupinové terapie, jakýsi očištný zážitek vycházející z autogenního tréninku, biosyntetické psychoterapie či divadelních seminářů pod vedením Hany Frankové, Evy Spoustové a Jany Pilátové. Z velké části jsem se řídil vlastní intuicí a ta mě (s odstupem času si uvědomuji, jaké jsem měl v tomto smyslu štěstí) nezhodila. Zážitek nechám stručně popsat opět Martinu Jindrovou:

*„Terapeutické skupinové cvičení“ (...) nebylo zaměřené na rozvíjení postav, ale na posílení kolektivu. Bylo o odpuštění sobě samému i druhým, o očištění. V tomto případě nechci zabíhat moc do detailů, tohle je zkušenost, kterou bych si chtěla nechat spíše pro sebe. Každopádně splnilo svůj účel, očištlo nás a my jsme měli pocit, že můžeme začít znovu s čistým štítem. A opravdu se začalo něco dít, bavilo nás to, začali jsme tvořit situace, vzájemně se poslouchali, postavy začínaly mít svůj obrys.<sup>94</sup>*

Zpětně si uvědomuji, že jsem se dopustil nezodpovědnosti. Pouštět se do neprobádaných vod lidské psychiky a nemít v tomto směru žádnou odbornou přípravu považuji s odstupem času za lehkovážné a eticky sporné. Naštěstí mělo cvičení podle zúčastněných opravdu katarzní, očištný rozměr a nezpůsobilo žádné psychické škody.

Další důležitou okolností stran zkoušení je pro mne komunikace tématu hercům a přijetí studované látky za svou. Ač myslím, že jsme pro ponoření se do problematiky udělali

---

<sup>93</sup> JINDROVÁ, Martina. *Hledání herecké pravdy*. Praha, 2022. Diplomová práce. AMU, Divadelní fakulta, Katedra činoherního divadla, Činoherní herectví. doc. MgA Eva Salzmannová

<sup>94</sup> Tamtéž.

maximum, i kvůli roztržitému zkoušení a dalším vnějším i vnitřním faktorům si inscenaci takřkajíc „za svou“ dokázali vzít jen někteří herci. Samuel Toman, představitel Hardinga, o Přeletu napsal:

*„U zkoušení Přeletu nad kukaččím hnízdem, se nám jakožto inscenačnímu týmu téma nalézt nepodařilo, do derniéry nikdo z nás netušil, proč přesně tento text, proč my a proč teď, což jsou pro mě osobně pro práci důležitější otázky než jaká postava, kolik hereckého prostoru a míra divácké atraktivnosti textu.“<sup>95</sup>*

Číst tyto řádky pro mě bylo velmi překvapivé, měl jsem za to, že téma naopak bylo nalezeno a komunikováno velmi konkrétně. Zpětně si ale uvědomuji, že neustálým opakováním slov o „potřebě osobní svobody“ se z té věty stala téměř floskule, prázdná fráze. Pak mohlo hercům přijít, že vlastně neví, proč a o čem hrají. Tuto skutečnost jsem nepostřehl, nebo jsem ji možná nechtěl vidět. Celek fungoval dle mého dobře a základní téma komunikoval srozumitelně, zábavně a poutavě. Je však pravda, že jsem se měl víc soustředit na průběžné jednání a komunikování zásadního rozměru divadelní práce – tedy proč právě my a proč právě teď.

Z hlediska divácké percepce se stal Přelet nad kukaččím hnízdem pro mě až překvapivě dobře vnímanou inscenací, o kterou byl i v průběhu pro divadla těžkého období značný zájem. Divadelní kritik Lukáš Holubec z internetového serveru i-divadlo.cz, který je zdrojem shromažďujícím reakce širokého diváckého spektra. Holubec o *Přeletu* napsal:

*„Účinkující výtečně dávkuje na jedné straně povolování nervů, což se týká především ústředních postav, a také pomalou ztrátu bojácnosti, jež se projevuje u pacientů. Haštal Hapka, jenž je podepsaný pod hudební složkou, také přispěl k navození autentické, ale též hutné atmosféře. (...) K tomu všemu je pak potřeba přičíst narůstající intenzitu napětí, kterou divákům servíruje režisér Vít Malota za notné pomoci bravurního výkonu Tomáše Weissera v roli náčelníka Bromdena, jehož monology jsou obdivuhodně přesvědčivé a samotné finále pak onou pomyslnou třešničkou na dortu, stejně jako kolektivní pojetí jednoho dobročinného aktu. (...) Přelet nad kukaččím hnízdem jsem v Divadle Disk zhlédl 8. 10. 2020. Následující prozatím čtyři měsíce bylo živé umění pro diváky znemožněno. Netřeba se pouštět do příčin a důsledků, ale rád bych tímto vyjádřil podporu všem, kteří se divadla nevzdají a jakmile to*

---

<sup>95</sup> TOMAN, Samuel. *Tvorba dramatické postavy – od sebescénování k autenticitě přes budování dramatické postavy*. Praha, 2022. Diplomová práce. AMU, Divadelní fakulta, Katedra činoherního divadla, Činoherní herectví. Mgr. Michal Dočekal

*bude možné, navážou na jeho důležitost a krásu. Ti, co jsou podepsaní pod touto inscenací, mají na co navazovat. Tak jen dál.*<sup>96</sup>

Inscenaci se podařilo k divákům promlouvat napřímo, její obecné téma svobody se konkretizovalo neočekávaně nastalou situací, která zpochybnila naši představu o neochvějnosti zavedeného řádu, nedotknutelnosti svobody v prostoru západního civilizovaného světa. Prožitá situace nesnese srovnání s totalitním režimem, to v žádném případě. I tak se ale myslím podařilo vytvořit ostrov svobody, a především pro diváky radostného uměleckého sdílení skrze divadelní zážitek.

S odstupem několika let dokážu na celý proces vzpomínat s vděčností a zároveň s velkou pokorou. Věřím, že tento rozsáhlý a náročný projekt měl smysl, sdělil a předal téma. Pro mne je poučením ve smyslu vlastní odolnosti a koncentrace na to, co je stěžejní; totiž soustředěnost na celek dramatické situace a jednání postav s cílem tuto situaci řešit.

---

<sup>96</sup> HOLUBEC, Lukáš. *Přelet nad nezadržitelným mládím*. Online. Blog redakce i-divadla. 11. 2. 2021. (Cit. 5. 8. 2023) Dostupné z: [https://www.i-divadlo.cz/blogy/lukas-holubec/prelet-nad-nezadrzitelnym-mladim?fbclid=IwAR3GeWjxCLq46MHOjBX79E5T7yi6hROPJ3Qiej56efJNqbXyU\\_WocQc8pFU](https://www.i-divadlo.cz/blogy/lukas-holubec/prelet-nad-nezadrzitelnym-mladim?fbclid=IwAR3GeWjxCLq46MHOjBX79E5T7yi6hROPJ3Qiej56efJNqbXyU_WocQc8pFU)

## 4.2 Za horizont

Autorský projekt ve spolupráci s Galerií Benedikta Rejta v Lounech vycházel z principu z užití neviditelných prostor. Nová ředitelka Kateřina Melenová totiž po mnoha letech zpřístupnila spodní patra pozoruhodné budovy galerie postavené na původním starém měšťanském pivovaru. Moderní a oceňovaná stavba architekta Emila Prikryla skrývá ve třetím patře pod úrovní hlavního vchodu sklepní prostory s klenbami a holými cihlovými stěnami z původního pivovaru. Dlouhá léta nepřístupný prostor měla možnost za několik desetiletí vidět jen hrstka lidí a já se rozhodl využít tajemnost a neutěšenost daného místa, a právě sem zasadit dění imerzivního inscenovaného čtení vycházejícího z tvorby básníka Romana Szpuka.

Nechtěl jsem se dopustit zabití obsahu formou, takže jsem pro toto umístění měl pádný důvod ve formě tematizování Szpukova vnímání života a světa kolem něj. Tematické linie vlastní psychické poruchy, hledání klidu a smyslu a loučení s umírající Matkou v LDN jsem chtěl komunikovat divákům právě ve sklepních prostorech s řadou zákoutí, holých stěn a všudypřítomnou vlhkostí. Prostor představoval duši autora, jeho sevřené jsoucno, které tak moc volá po klidu a odpuštění, proto tolik utíká do přírody, proto spí pod širým nebem, jako by toužil po svobodě a nemohl ji (v sobě!) nelézt. Konfrontovali jsme tak diváky právě se Szpukovou vnitřní nesvobodou, jeho strachy a úzkostmi, abychom využili atypické dispozice budovy a její řešení kdy hlavní vchod z náměstí je o tři patra výše než sklepní prostory a z těch zase vede jeden východ přímo na břeh řeky Ohře. Konečné vystoupení ze sklepení a společné sdílení okamžiku u zurčící vody, výhledu na České středohoří a hvězdnou oblohu bylo osvobozující nejen pro diváky, ale také pro účinkující, byl to nádech čerstvého vzduchu (doslova i metaforicky) po hodině hutné svíravé atmosféry.

I interpretace celku a hledání témat je v tomto případě zároveň interpretací postavy v dramatizaci. Jedním z účinkujících jsem byl já sám. Aniž bych vyhledával ukojení hereckých ambicí, koncepce projektu takové zdvojení rolí tvůrce i interpreta umožňovala. Dále jsem využil služeb hudebníka Martina Jelínka, s nímž jsem od té doby pracoval na řadě jiných projektů. Ten byl po celou dobu přítomen ve sklepních prostorech s námi a ambientní muzikou podporoval celkovou atmosféru, určoval tempo i pomáhal strukturovat sled jednotlivých scén a situací, které jsme, byť poskrovnu, tvořili. Výpovědní hodnotu krom obsahu užitých textů nesla atmosféra místa (podpořená hudebníkem kytaristou), a v neposlední řadě i interpreti.

Už při tvorbě scénáře jsem počítal se zapojením tří performerů, ten, koho jsem hledal, musel mít s podobnými projekty zkušenost, musel být otevřený improvizaci, umět perfektně číst (interpretovat text), obsáhnout temnější tóny autorovy duše, nejlépe sám být autorským umělcem. Ve smyslu výběru jsem měl šťastnou ruku, neboť jsem oslovil herce Jakuba

Gottwalda, v tu dobu čerstvého držitele Ceny Thálie v kategorii Alternativní divadlo za autorský projekt *Ur-fascism*.

Interpretace postavy, v tomto případě jistě podobě autora samotného, se v případě projektu *Za horizont* odvíjela především z výchozího materiálu, kterým byla kniha *Klika byla vysoko*. Tu Jakub dostal k přečtení s označenými stěžejními pasážemi, scénářem a shrnutím projektu jako takového. Bohužel jej zatěžovaly pracovní povinnosti a nebylo možné nízkorozpočtový a jednorázový projekt chystat několik měsíců, proto bylo potřeba většinu řešit buď osobně na místě, nebo přes videohovory.

Strávili jsme několik hodin rozpravou o postavě autora, o tom, kým je, co jej trápí, co řeší. Důležité pro mě bylo, aby se daná látka všech zúčastněných dotýkala osobně, proto jsem Jakuba požádal, aby se mnou probral pasáže pro něj nejdůležitější a nejnosnější. Ve společném dialogu jsme pak domluvili kostým bližící se člověku z okraje společnosti, často bez domova. Jakub Gottwald také využil zkušeností z projektů pod taktovkou oceňovaného režiséra a dramatika Miroslava Bambuška, jehož režie se vyznačují expresivitou a důrazem na ostrou konfrontaci diváků se sociálními a politickými tématy.<sup>97</sup> Vlastní svoboda v uměleckém projevu a obratnost ve tvarech, jenž nejsou strukturovány do posledního detailu, to bylo pro mne výchozím předpokladem proč oslovit právě tohoto herce. U nedramaticky zakotvené postavy, jakou je Roman Szpuk, je potřeba vycházet z vnitřního obsahu slov, poskládat si vlastní obraz vycházející ze čtení předlohy a konkretizovat jej důsledným rozbořením užitých pasáží v dramatinizaci. V tomto smyslu se práce na interpretaci postavy na rozdíl od těch vycházejících z *klasických dramatinizací* mnoho neliší. Postup je stejný, jen s materiálem je zacházeno jinak a jiný je také jeho vliv na výsledek. Klíčem pro herce i diváka, jak číst výsledný tvar, může být hned první deníkový zápis, jenž Jakub Přečetl ještě než diváky uvedl do sklepení, aby se následně každý pohyboval svobodně a sledoval tu linku, která jeho samotného zajímá nebo se jen zaposlouchal do živé hudby.

*„Našel jsem starý lékařský posudek z neurologie. Datum 19. 6.: Dosud nemluví souvisle, nespavost od narození, pomočuje se v noci, často skřípe zuby, plive, bojí se někdy bez příčiny. Velmi bojácný, nelze podrobněji vyšetřit, lze zjistit hyperreflexi šlachovou. Dětská neuróza těžšího stupně, nerovnoměrný vývoj. Doporučení: sedativa, Acid. glutaminikum 6 tablet denně, umístění do kolektivu celkem nemožné.“<sup>98</sup>*

---

<sup>97</sup> Pro srovnání: <https://studiohrdinu.cz/cs/miroslav-bambusek/>

<sup>98</sup> SZPUK, Roman. *Klika byla vysoko*: čítanka 2015-2018. Praha: 65. pole, 2018. Tah. ISBN 978-80-88268-08-6. Scénář: Vít Malota

Hned v úvodu mimořádně náročná situace; první setkání s diváky, jejich uvedení do „děje“ a rovnou zápis vracející se k autorovým pobytům v nemocnici coby dětského pacienta, těžce dopovaného sedativy, traumatizovaného dlouhodobým odloučením od matky a vytrženého z dětského kolektivu. Jakub Gottwald uvnitř sklepení ke skupině diváků pokračoval:

*„Čím jsem starší, tím více toužím potkat ještě jednou holčičku, která tak plakala před psychiatrickým ústavem pro děti v Dubí. Bylo nám tenkrát šest let. Nechtěl jsem se vrátit za ty zdi. Maminka mi zahrozila a řekla: podívej, ta holčička pláče. Jdi za ní. Potěš ji.*

*Ale já tam ty děti viděla a hlavně slyšela, stále tak křičí a na některých ta nemoc je moc vidět, zapsala si maminka 26. 9. 1966 Co když se on bude snažit přizpůsobit?*

*A 3. 10. 1966: I s doktorem Bošem jsem mluvila, říkal, že Roman ze své sebejistoty čerpá, aby chlácholil ostatní.*

*Ano, chci tu holčičku potkat. Třeba by teď potěšila ona mě. Jenže vím, že když se dozvím pravdu, všechno zešediví, zbledne, zevšední.<sup>99</sup>*

Už z těchto střípků je možno nahlédnout, jakým člověkem – postavou Roman Szpuk je, s čím se potýká. Že jeho existence je boj o život, o smysl sebe sama, o vlastní přičetnost. Dohodli jsme se, že stran hereckého uchopení se oba vyvarujeme expresivního *prožívání* obsahu textů. Důležitý byl alespoň jemný náznak odstupu, nehráli jsme Romana Szpuka, hráli jsme o *jeho duši*. Kontrapunktem vůči rovnému a klidnému sdělování bolestivých slov jsme užívali zaujetí místa v prostoru, vztahu k němu. Je markantní rozdíl, je-li pasáž o matce snažící se ostatním pacientům v LDN dodat odvahy řečena přímo divákům, nebo pronášena téměř jako modlitba hercem ležícím ve spacáku uprostřed holých cihlových zdí. Naštěstí formát divadelní imerze takový „detail“ umožňuje. A neuslyší-li každý jeden divák všechno, co je řečeno, nevadí. Každý z diváckých zážitků bude tím jedinečnější.

Poslední fází interpretace postavy v rámci projektu Za horizont před samotným představením byla zkouška v prostoru. Na sžítí s ním a řádné zkoušení znělosti různých koutů, stěn, místností apod. jsme si vyhradili jeden celý den, přičemž na večer bylo naplánováno uvedení inscenace. Zde také bylo možno akcentovat různé pasáže krom hereckého projevu a vtažení herce k prostoru vzájemným vztahem performerů. Jinak volný tvar, kdy každý z nás fungoval téměř nezávisle na druhém, jsem cíleně prokomponoval jemnými setkáními dvou protagonistů či situacemi odehrávajícími se v přímé součinnosti s hudebníkem, kdy se daná pasáž stává skladbou. Byl to náznak komunikace, velmi subtilní vědomí vzájemnosti, které nemělo diváky

---

<sup>99</sup> Tamtéž.

vytrhnout z divadelního „ztišení“ okamžiku, jaké jsme se snažili během představení vybudovat. Nechtěl jsem, aby se jedna část Szpukovy duše s druhou hádala a pouštěla se do otevřené konfrontace či disputace o bohu (což by se vzhledem k pochybování a váhání, jež je důležitým motivem knihy i mé následné dramatizace, hodilo), v takovém případě bych narušil klíč čtení inscenace. Znamenalo by to postavit dialog, který v *nedramatické* předloze nemá oporu. Také jde o odlišný druh komunikace, jež jsme do té chvíle užívali. Připravil jsem se tak o jednu sílu a přednost divadelního prožitku, ale sem mé ambice nesahaly. Stačil vzájemný pohled do očí, předání si rekvizity či usazení dvou herců k jedné stěně. I takovým náznakem vzniká situace. Vzpomněl jsem si na čechovovské dialogické monology, kdy se zdánlivý rozhovor dvou postav postupně trhá, jedna druhé se vzdalují, každá mluvíce o svém, aniž by poslouchala postavu druhou. Takové situace, věřím, vznikaly i v inscenaci *Za horizont*, jen s tím rozdílem, že v našem případě absentovala dialogická expozice a přecházeli jsme rovnou k míjení (se). Obsahovému, lidskému. Jedno mé já touží po klidu šumavských lesů, druhé prahne po lahvi alkoholu. Jedno touží psát a tvořit, druhé ví, že s každým napsaným slovem jako by se člověk blížil propasti temnoty. Jedno věří, druhé pochybuje.

Jakub Gottwald do role Romana Szpuka, kterou podpořil nejen neupraveným zevnějškem (přerostlé vlasy a vousy, potrhané oblečení) ale také mnohými zkušenostmi z vlastních i jiných *alternativních projektů*, vtiskl především bolest a křehkost. To díky důslednému čtení předlohy a výkladu dramatizace, díky pochopení podstaty materiálu a toho, co skrze něj chci vyprávět. Jedním z posledních úryvků, který dramatizace pod názvem *Za horizont* obsahovala byla tato:

*„Po mnoha letech jsme s Oldíkem našli v příkopě kousek pod vimperským arboretem zraněného mlynařika. Nejdřív jsme zahlédli jen pohyb v trávě a mysleli jsme, že je to myška nebo krtek, který vyběhl nečekaně na světlo. A on to byl malý ptáček. Bylo snadné ho chytit do dlaní. Nesli jsme ho domů a dali ho do klece, kterou kdysi obýval jeden křeček. Malý mlynařík se za chvíli uklidnil. Ale co mu dát k jídlu? Přemýšleli jsme, komu zavolat, kde sídlí ornitologové, kteří by poradili. Mlynařík mezitím pobíhal po kleci, pak usedl do kouta. A jako když usne, zemřel. Na jeho smrt myslím často, chtěl bych takovou, malou a ptačí, která dá tělu zesnout, sestoupit do snu tiše, snad i bezbolestně, přirozeně, bez zápasu.“<sup>100</sup>*

Právě tento úryvek byl stvrzením, že za velkým pochybováním, touhou, strachy a bolestí se skrývá to, co musí být prodchnuto celou inscenací, co se jí musí vinout jako zlatá nit, co se musí nakonec dotknout i srdcí diváků a být esencí herecké interpretace: smíření.

---

<sup>100</sup> SZPUK, Roman. *Klika byla vysoko*: čítanka 2015-2018. Praha: 65. pole, 2018. Tah. ISBN 978-80-88268-08-6. Scénář: Vít Malota

## 5 Závěr

Uzavření práce zabývající se režijně hereckou interpretací postav v dramatinaci a absolventskou inscenací *Přeletu nad kukaččím hnízdem* je zároveň poslední kapitolou mého studia na DAMU. V předchozích kapitolách jsem se zaměřil na faktickou stránku *dramatinace* jako takové a rovněž na režijní prostředky při interpretaci a při práci na inscenaci. Režisér má nepřeborné množství možností, jak artikulovat témata a jakými prostředky tak činit. Tím, kdo určuje směr, svádí osobnosti, prostředky a principy dohromady, je režisér.

Zároveň na jeho bedrech leží značná zodpovědnost nejen za výsledný tvar, ale za každého jednotlivce, který v něj (a jeho vizi) vložil svou důvěru. Během studia na DAMU jsem se učil s touto důvěrou pracovat, a zejména ji podepřít rozvíjením dramatické situace a jednáním postav v situaci. Zas a znova jsem byl svými pedagogy vracen k tomu, co je elementární, zatímco jsem se nechával unášet vlastními představami a přílišnou psychologizací. Boj se sebou samým, svou ideou a zároveň potřebou zachovat „divadelnost“, myslet na jednání v situacích, jsem se snažil zachytit v této práci.

Zpětně vnímám problémy a nedostatky absolventské inscenace *Přelet nad kukaččím hnízdem* ostřeji než během zkoušení a reprízování. Někdy jsem si příliš tvrdohlavě stál za svým, jindy naopak rychle vlastní postoje opouštěl. Myslím, že na výsledku se podepsala jednak bezprecedentní situace stran pandemie covidu, jednak byly problémy vyústěním řady kompromisních rozhodnutí. Ač si za tématem stojím a rezonuje mnou, nikdy pro mne nebyl *Přelet* tím vibrujícím a vzrušujícím materiálem, který *musím* stůj co stůj inscenovat, na rozdíl od *Procesu* Franze Kafky. Patří k umění kompromis? Na tuhle otázku budu odpověď teprve hledat.

Po krátkém období mimo bezpečné prostředí školy jsem se ocitl před prozaickým rozhodnutím – jak se uživit. Během divadelních, rozhlasových či jiných kulturních projektů se zkušenými profesionály jsem si uvědomil, kolik mě studium na DAMU vlastně naučilo, a kolik toho stále nevím. S každým dalším setkáním se učím, a především se utvrzuji v tom, že divadlo je dar. Je to nejvýsošnější umělecká možnost vyjádření, kterou řadím na roveň s poezií. Je živé, neopakovatelné, návykové. A teprve díky odloučení od divadla, kdy jsem nezkoušel, ani žádnou inscenaci nechystal, jsem pochopil, že bez divadla je pro mne život poloviční.



## 6 Přílohy



(Obrázek 1, Michal Hančovský, *Přelet nad kukaččím hnízdem*, Ze soukromého arch. V. Maloty. Tomáš Weisser)



(Obrázek 2, Michal Hančovský, *Přelet nad kukaččím hnízdem*, ze soukromého arch. V. Maloty. zleva Petr Kult, Martina Jindrová, Stavros Pozidis)



(Obrázek 3, Michal Hančovský, *Přelet nad kukaččím hnízdem*, ze soukromého arch. V. Maloty. zleva Tomáš Weisser, Petr Urban, Stavros Pozidis, Barbora Křupková, Filip Jáša, Martina Jindrová, Matylida Königová.)



(Obrázek 4, Michal Hančovský, *Přelet nad kukaččím hnízdem*, ze soukromého arch. V. Maloty. zleva horní řada Samuel Toman, Anežka Šťastná, Barbora Křupková, spodní řada Petr Urban, Tomáš Weisser, Stavros Pozidis, Petr Kult, Martina Jindrová)





(Obrázek 5, Michal Hančovský, *Přelet nad kukaččím hnízdem*, ze soukromého arch. V. Maloty. zleva Barbora Křupková, Anežka Šťastná, Matylda Königová, Samuel Toman, Stavros Pozidis, Petr Urban, Petr Kult, Filip Jáša)



(Obrázek 6, Nicole Foltánová, *Slepci*, soukromý archiv V. Maloty, zleva Vojtěch Flígr, Katrin Weizenbauerová, Antonio Šopolski, Natálie Dvořáková)



Obrázek 7, Nicole Foltánová, *Slepci*, soukromý arch. V. Maloty



Obrázek 8, Nicole Foltánová, *Slepci*, soukromý arch. V. Maloty



Obrázek 9, Irena Štěrbová, *Chytrá horákyně*, ze soukromého arch. V. Maloty, Jana Kubátová



## 7 Seznam použité literatury

ARENDDT, Hannah. *Eichmann v Jeruzalémě: zpráva o banalitě zla*. Praha: Mladá fronta, 1995. Souvislosti (Mladá fronta). ISBN 80-204-0549-6.

ARISTOTELÉS. *Poetika: řecko-česky*. Praha: OIKOYMENH, 2008. Knihovna antické tradice. ISBN 978-80-7298-131-1.

BOYD, George. *McMurphy as Christ Figure*. New York: Theology Today, 1972.

BRUNETIÈRE, F. „The Law of the Drama“, in: *Modern Theories of Drama*, Oxford 1998.

CÍSAŘ, Jan. *Základy dramaturgie*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2009. ISBN 978-80-7331-146-9.

ČECHOV, Michail Aleksandrovič. *Hercova cesta: O herecké technice*. Vydání druhé, první společné vydání v nakladatelství KANT. V Praze: KANT – Karel Kerlický pro AMU, 2017. Disk (Akademie múzických umění v Praze). ISBN 978-80-7437-241-4.

DIDEROT, Denis. *O umění*. Přeložil Jan BINDER. Praha: Odeon, 1983. *Herecký paradox*. ISBN 01-524-8309/01

FREYTAG, Gustav. *Technika dramatu*. Přeložil Jaroslav ŽERT. Praha: Ústav pro učebné pomůcky průmyslových a odborných škol, 1944. Knihovna divadelního prostoru (Ústav pro učebné pomůcky průmyslových a odborných škol).

GAJDOŠ, Július. *Od techniky dramatu ke scénologii*. V Praze: Akademie múzických umění, 2005. Disk (Akademie múzických umění v Praze). ISBN 80-7331-048-1.

GORIAUX PELECHOVÁ, Jitka. *Divadlo Thomase Ostermeiera: na cestě za novým realismem*. Praha: KANT, 2014. Disk (Akademie múzických umění v Praze). ISBN 978-80-7437-146-2.

GROSSMAN, Jan, Jan DVOŘÁK, Zuzana JINDROVÁ a Miloslav KLÍMA. *Jan Grossman*. Praha: Pražská scéna, 1999. ISBN 80-86102-09-2.

HANZLÍK, Josef. *O princezně na klíček*. Ilustrovala Kateřina LOVIS-MILER. Praha: Akropolis, 1997. ISBN 80-85770-45-8.

JINDROVÁ, Martina. *Hledání herecké pravdy*. Praha, 2022. Diplomová práce. AMU, Divadelní fakulta, Katedra činoherního divadla, Činoherní herectví. doc. MgA Eva Salzmannová

JODOROWSKI, Alejandro. *Od „efemérů“ k psychomagii a psychošamanismu*. ANALOGON, Magická část. Spolek ANALOGON. (I-2017), č. 81, s. 84-85. ISSN 0862-7630.

JUDT, Tony. *Zapomenuté 20. století: osobnosti, události, ideje*. Přeložil Jan PETŘÍČEK. Praha: Prostor, 2019. Obzor (Prostor). ISBN 978-80-7260-405-0.

KESEY, Ken. *Vyhod'me ho z kola ven*. Vydání druhé. Přeložil Jaroslav KORŽÁN. Praha: Odeon, 1980. Galérie moderních autorů.

KRAUS, Karel, PATOČKOVÁ, Jana, ed. *Divadlo ve službách dramatu*. Praha: Divadelní ústav, 2001. České divadlo (Divadelní ústav). ISBN 80-7008-113-9.

MALOTA, Vít. *O horizontu a vlastní duši*. HOST, měsíčník pro literaturu a čtenáře. Brno: Spolek přátel vydávání časopisu Host & Host – vydavatelství, s. r. o. Roč. XXXV (2019), č. 6, s. 54-55. ISSN 1211-9938.

OSOLSOBĚ, Ivo. *Mnoho povyku pro sémiotiku: ne zcela úspěšný pokus o encyklopedické heslo sémiotika divadla*. [Brno]: Nakladatelství G, c1992. ISBN 80-901112-0-3.

OSTERMEIER, Thomas in CHALAYE, Sylvia. Arles: 2006.

PYTLOUN, L. *Ubohý vrah – divadelní adaptace Pavla Kohouta. Problém převodu prozaického díla do dramatické formy*. *Tvar*, 1997, č. 6, s. 13.

STYAN, John L. *Prvky dramatu*. Přeložil František VRBA. Praha: Orbis, 1964.

SZPUK, Roman. *Klika byla vysoko: čítanka 2015-2018*. Praha: 65. pole, 2018. Tah. ISBN 978-80-88268-08-6.

ŠPIČKOVÁ, Klára (2021). Z programu k inscenaci *Chytrá horákyně*. Prem. 18. 12. 2021. DJKT v Plzni

ŠULAJOVÁ, Iva. *Příspěvky k teoretické problematice dramatizací*. Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. Q, Řada teatrologická. 2004, roč. 53, č. Q7, ISSN 1214-0406.

TAIROV, Alexandr, *Osvobozené divadlo*, Orbis, Praha, 1927

TAYLOR, *Anatomy of the Nuremberg trials*, 363 s.

TEICHMAN, Josef. *Divadelní slovník: Činohra*. Praha: Orbis, n. p., 1949. Brána poznání.

TOMAN, Samuel. *Tvorba dramatické postavy – od sebescénování k autenticitě přes budování dramatické postavy*. Praha, 2022. Diplomová práce. AMU, Divadelní fakulta, Katedra činoherního divadla, Činoherní herectví. Mgr. Michal Dočekal

VELTRUSKÝ, Jiří. *Příspěvky k teorii divadla*. Praha: Divadelní ústav, 1994. České divadlo (Divadelní ústav). 95-101 s. ISBN 80-7008-046-9.

VLAŠÍN, Štěpán, ed. *Slovník literární teorie*. 2. rozš. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1984.

VOSTRÝ, Jaroslav. *Scénologie dramatu: (úvahy a interpretace)* Praha: KANT, 2010. Disk (Akademie múzických umění v Praze). 42-43 s. ISBN 978-80-7437-036-6.

WASSERMAN, Dale. *Kde kukačka hnízdo má: hra o 2 dějstvích podle románu Kena Keseye*. Přeložil Luděk KÁRL, přeložil Jaroslav KOŘÁN. Praha: Divadelní a literární agentura, 1987.

Winkler P, Formanek T, Mlada K, Kagstrom A, Mohrova Z, Mohr P, Csemy L: *Increase of prevalence of current mental disorders in the context of COVID-19: analysis of repeated nationwide cross-sectional surveys*. *Epidemiology and Psychiatric Sciences* 29, e173, 1-8.

ZICH, Otakar: *Estetika dramatického umění: Teoretická dramaturgie*. Praha: Panorama, 1986, s. 45.

ŽILKA, Tibor. *Poetický slovník*. 2. dopl. vyd. Bratislava: Tatran, 1987. Čítanie študujúcej mládeže (Tatran). 395-396 s.

## 7.1 Internetové zdroje

FERENCOVÁ, Lucie (2017). *Manuál dramaturgie – divadelní zápisník*. A2 (online). 9. (cit. 22. 7. 2023) Dostupné z: <https://www.advojka.cz/archiv/2017/9/manual-dramaturgie-divadelni-zapisnik>

HOLUBEC, Lukáš. *Přelet nad nezadržitelným mládím*. Online. Blog redakce i-divadla. 11. 2. 2021. (cit. 5. 8. 2023) Dostupné z: [https://www.i-divadlo.cz/blogy/lukas-holubec/prelet-nad-nezadrzitelnymladim?fbclid=IwAR3GeWjxCLq46MHOjBX79E5T7yi6hROPJ3Qiej56efJNqbXyU\\_WocQc8pFU](https://www.i-divadlo.cz/blogy/lukas-holubec/prelet-nad-nezadrzitelnymladim?fbclid=IwAR3GeWjxCLq46MHOjBX79E5T7yi6hROPJ3Qiej56efJNqbXyU_WocQc8pFU)

KOŠLEROVÁ, Anna; KARASOVÁ, Jana. *12 let byla kurtovaná k psychiatrickému lůžku*. Online. iRozhlas.cz. Praha. 17. 9. 2022. (cit. 1. 8. 2023) Dostupné z: [https://www.irozhlas.cz/zpravy-domov/psychiatrie-opava-kurtovani-ministerstvo-zdravotnictvi-zpravy-zdravi\\_2209270500\\_vtk](https://www.irozhlas.cz/zpravy-domov/psychiatrie-opava-kurtovani-ministerstvo-zdravotnictvi-zpravy-zdravi_2209270500_vtk)

KOŠLEROVÁ, Anna; KARASOVÁ, Jana. *Další utajované zprávy z ministerstva odhalují zásahy do lidských práv v psychiatrii*. Online. iRozhlas.cz. Šternberk, Praha. 3. 10. 2022. (cit. 2. 8. 2023) Dostupné z: [https://www.irozhlas.cz/zpravy-domov/opava-dobransy-psychiatrie-ministerstvo-zdravotnictvi-zpravy-lidska-prava\\_2210030500\\_ace](https://www.irozhlas.cz/zpravy-domov/opava-dobransy-psychiatrie-ministerstvo-zdravotnictvi-zpravy-lidska-prava_2210030500_ace)

LANDA, Jiří (2017). Online recenze pro portál i-divadlo.cz. 15. 6. 2017. (cit. 29. 7. 2023) Dostupné z: <https://www.i-divadlo.cz/divadlo/mestske-divadlo-brno/zitkovske-bohyne>

NOVÁK, Michal (2018). Online recenze pro portál i-divadlo.cz. 27. 12. 2018. (cit. 29. 7. 2023) Dostupné z: <https://www.i-divadlo.cz/divadlo/divadlo-pod-palmovkou/zitkovske-bohyne>

ULLRYCHOVÁ, Daria. *O interpretaci a analýze dramatického textu*. Studijní opora. Akt. 9. 11. 2021. (Cit. 3. 8. 2023) 13 s. Dostupné z: [https://www.damu.cz/media/studijni\\_opora-ULLRICOVA-Analyza\\_a\\_interpretace.pdf](https://www.damu.cz/media/studijni_opora-ULLRICOVA-Analyza_a_interpretace.pdf)

VEVERKOVÁ, Lenka (2023). Anotace k rozhlasovému pořadu. 19. 2. 2023. (cit. 10. 8. 2023) Dostupné z: <https://dvojka.rozhlas.cz/princezna-na-klicek-pohadka-o-malem-vevodstvi-kde-si-panovnici-hraji-a-potouchli-8928342>



## 7.2 Seznam vyobrazení

Obrázek 1, Michal Hančovský, *Přelet nad Kukaččím hnízdem*, Ze soukromého arch. V. Maloty.

Obrázek 2, Michal Hančovský, *Přelet nad kukaččím hnízdem*, ze soukromého arch. V. Maloty

Obrázek 3, Michal Hančovský, *Přelet nad kukaččím hnízdem*, ze soukromého arch. V. Maloty

Obrázek 4, Michal Hančovský, *Přelet nad kukaččím hnízdem*, ze soukromého arch. V. Maloty

Obrázek 5, Michal Hančovský, *Přelet nad kukaččím hnízdem*, ze soukromého arch. V. Maloty

Obrázek 6, Nicole Foltánová, *Slepci*, soukromý archiv V. Maloty

Obrázek 7, Nicole Foltánová, *Slepci*, soukromý arch. V. Maloty

Obrázek 8, Nicole Foltánová, *Slepci*, soukromý arch. V. Maloty

Obrázek 9, Irena Štěrbová, *Chytrá horákyně*, ze soukromého arch. V. Maloty